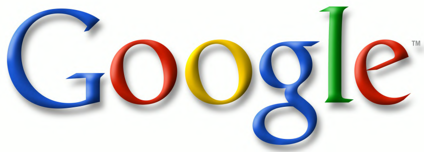
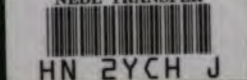
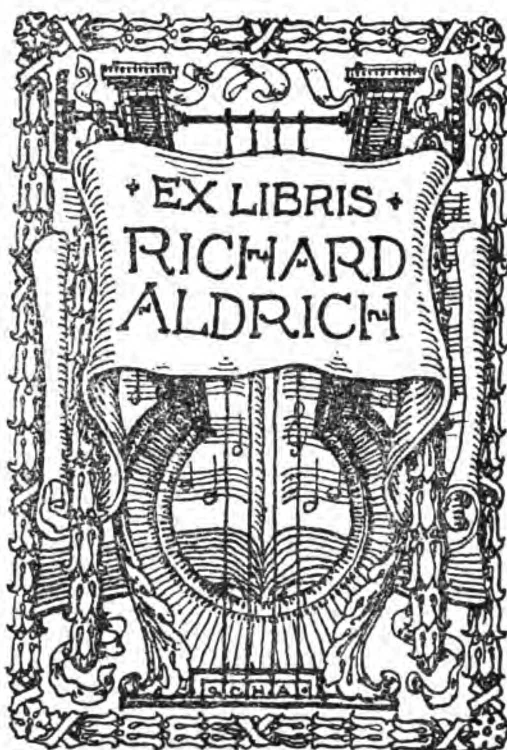



HN 2YCH J


EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH

LE PASSÉ

A PROPOS DU PRÉSENT



LE PASSÉ

A PROPOS DU PRÉSENT

FAISANT SUITE A

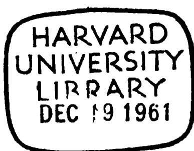
MES MÉMOIRES

PAR

E.-M.-E. DELDEVEZ

ANCIEN CHEF D'ORCHESTRE DE L'OPÉRA ET DE LA SOCIÉTÉ DES CONCERTS
PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE

PARIS
IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE CENTRALES DES CHEMINS DE FER
IMPRIMERIE CHAIX
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE CINQ MILLIONS
Rue Bergère, 20
1892


HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
DEC 19 1961

— Les « Concerts populaires » ont la mission de prêcher et de propager en France le culte *intolérant* de la symphonie allemande.

B. JOUVIN.

*
* *

— Jadis, la musique italienne nous passionnait, aujourd'hui les jeunes sont émus par la musique allemande.

Jadis, c'était Verdi (1). Bientôt, peut-être, se sera Wagner. Toute l'indication du changement opéré dans les esprits français est dans ce fait musical, qui appartient à l'ordre nerveux et comme pathologique (2).

IGNOTUS.

(*Figaro* du 12 avril 1892

*
* *

— Pendant qu'une génération sera en exercice, la suivante fera son éducation... et préparera son avènement par la critique de son aînée.

*
* *

— L'idéal... formulé par la jeune génération, sera supérieur et, dans une certaine mesure, contradictoire à celui de la génération précédente.

JUSTIN DROMEL.

(1) Après Rossini!

(2) Ces jeunes gens ne peuvent-ils pas garder de ces fréquentations avec des idées incomprises de fortes courbatures cérébrales?...

GOUNOD CONTRE WAGNER

La Commission des théâtres, dans sa réunion de mercredi, verra un spectacle délicieux. C'est un endroit où l'on ne s'ennuie pas que cette Commission : déjà on y a entendu M. Garnier insinuer que toucher à sa pâtisserie montée serait outrager la France ; mercredi, on verra mieux encore : M. Gounod se lèvera, et, prenant probablement l'attitude qu'il a dans un portrait de lui, c'est-à-dire serrant une partition de *Don Juan* sur son cœur avec un air extatique et des yeux égarés, il prononcera un petit discours dirigé à la fois contre Wagner et les candidats à la direction de l'Opéra, qu'on soupçonne de vouloir trop wagnériser.

M. Gounod dira donc (je garantis le sens de l'allocution et non les paroles, bien entendu) qu'il proteste d'avance contre une tentative destinée à corrompre la pureté musicale du génie français.

Ce génie, dont la mesure est la caractéristique, a pu parfois accueillir des étrangers comme Grétry, Mozart, Rossini ou Meyerbeer auxquels il donnait sa marque distinctive et son tour d'esprit. Mais, cette fois, l'étranger menaçant c'est Wagner, et M. Gounod ne veut pas que ce sauvage prenne une influence redoutable.

Il est obscur, il est soporifique et surtout il traîne derrière lui (sur sa queue, disait le premier jet du *laïus* gounodique) une foule de gens sans talent, sans idées, qui compromettraient la splendeur de cet art français qui s'épanouit dans le génie de M. Ambroise Thomas.

Ce petit discours, qui sera émaillé de quelques citations latines, étant achevé, M. Gounod embrassera la partition de Mozart, et la Commission des Théâtres entonnera le chœur si distingué de *Faust* : « Gloire éternelle de nos aïeux ».

Après quoi, l'art français sera sauvé, grâce à l'illustre musicien qui, ne pouvant parler dans sa thèse ni du Belge Grétry, ni des Allemands Gluck, Weber et Mendelssohn (et Dieu sait cependant ce qu'il doit à l'influence de ce dernier), ni de l'Italien Spontini, et n'osant vraiment pas incarner ledit art français dans Dalayrac et

Boïeldieu, est obligé de se rabattre sur le « grand Rameau ». C'est Rameau qu'il faut défendre.

Quant à la manifestation en soi, elle est toute naturelle de la part de M. Gounod en faveur de la direction de l'Opéra qui a servi *Faust* et *Roméo* au public jusqu'à l'indigestion.

LA REINE MAB.

M. Gounod adresse à notre rédacteur en chef une lettre, d'ailleurs très aimable, qui, sous prétexte de la rectifier, confirme de tous points l'article de « la Reine Mab ». C'est dire que c'est pour nous un plaisir, encore plus qu'un devoir, de la publier.

Dimanche, 1er mars 1891.

Mon cher monsieur Magnard,

Le *Figaro* d'aujourd'hui publie, sous la rubrique « Gounod *contre* Wagner » et sous la signature « la Reine Mab », un article dont je néglige les côtés malveillants pour ne m'occuper que de ce qu'il contient de puéril et d'inexact.

L'auteur m'y représente comme devant prendre, dans nos séances de la Commission des théâtres, une attitude qui n'est conforme ni à mes idées ni à mon caractère.

Non, Reine Mab, vous vous trompez, et je crains que ce ne soit pas sans le savoir.

Rien n'est plus facile que de s'abriter sous le drapeau d'un homme de génie; le difficile est d'y faire honneur.

Il ne s'agit pas de se mettre en garde contre le génie qui est un bienfait, mais contre les *sectaires*, c'est-à-dire contre le fanatisme aveugle et intolérant qui est un fléau.

Voilà tout ce que j'avais à dire. Je n'ai jamais dit autre chose et c'est ce que je dirai en toute franchise si les débats m'en offrent l'occasion et m'en imposent la nécessité.

Je compte sur votre équité, mon cher monsieur Magnard, pour insérer au plus tôt dans votre journal la présente rectification.

Bien à vous,

CH. GOUNOD.

LE PASSÉ
A PROPOS DU PRÉSENT

Des maîtres français contemporains protestent, en ce moment, contre l'intronisation en France d'auteurs étrangers, dits de génie, portés aux nues par leurs nombreux admirateurs, leurs sectaires intéressés, qu'ils traînent à leur suite, et avec le concours desquels ils parviennent insensiblement à former école — école des plus funestes ! Ces maîtres protestent contre une tentative qui doit les amener, à ce qu'ils prétendent, à faire disparaître les illustres classiques, à détruire leurs œuvres, et qui, après avoir dénaturé le goût, corrompu la pureté du génie français, cherchent à faire triompher l' « œuvre dite de l'avenir », par de fréquents essais d'initiation tentés de tous côtés, par un mouvement, soi-disant progressif, qu'ils impriment à toutes choses, — même par voie détournée, qui se manifeste par un faux enthousiasme avec lequel ils accueillent des ouvrages anciens, repris et réputés

1

comme chefs-d'œuvre — *la Messe de Bach*, par exemple, — et ne possédant aucun germe, aucun principe, aucun lien qui se puisse attacher à leur prétendue musique de l'avenir.

La protestation exercée est légitime, car les auteurs, ainsi que leurs œuvres, ont une influence qu'on ne peut méconnaître sur le mouvement progressif qui lui-même les fait éclore. Laisser se produire certaines évolutions, certains engouements, des manifestations exagérées, par calcul d'intérêt à leur cause, sans opposer une résistance que le devoir impose; refuser, en un mot, son action, son autorité, son expérience, c'est donner à ceux qui veulent détruire une facilité plus grande...

Mais, arrive une heure, dans la vie d'artiste, où n'étant plus sur la brèche, on ne peut protester qu'en évoquant le souvenir du passé, que l'on a vu s'étendre jusqu'au présent; ce n'est alors que d'après la route parcourue qu'on peut envisager celle que d'autres parcourront. A l'ombre de tout mouvement, dégagé de toute influence, de cette place — la limite de « ce qui a été » en même temps le point de départ de « ce qui sera » — on peut juger du moins « ce qui a été », en remontant aux époques reculées jusqu'à ce qu'on arrive à « ce qui est »; ensuite, nous ne pouvons que prévoir « ce qui sera ».

Ce programme est vaste, comme on voit; il présente une étude dont la division seule peut faire comprendre l'étendue.

Nous lui donnerons, par restriction, pour point de départ et point d'arrivée, l'espace du parcours pendant lequel nous avons été acteur nous-même, c'est-à-dire depuis notre admission à l'Opéra, 1833, jusqu'à notre

retraite, 1878 ; soit quarante-cinq années, près d'un demi-siècle.

En divisant cet espace de temps par des périodes auxquelles nous pourrons nous arrêter, nous ferons défiler les principaux ouvrages (en cinq actes) représentés, et qui ont tenu le répertoire pendant plus ou moins longtemps.

En les comparant successivement entre eux, nous suivrons pas à pas le progrès qui n'a cessé de s'accomplir pendant un demi-siècle. On verra d'où nous venons, où nous sommes et où nous allons.

La lecture ou l'audition d'une œuvre musicale nouvelle éveille inconsciemment dans l'esprit une infinité de rapports, de parallèles, de similitudes, de ressemblances à l'apparition de quelque analogie entre des choses de nature semblable ou quelquefois différente et opposée. La réflexion, l'étude, définissent ce rapprochement évoqué naturellement et lui donnent une raison d'être qui s'explique selon l'individualité agissant. Il résulte de cette opération d'esprit une tendance à la comparaison, s'exerçant continuellement, entre toute nouveauté et tout ce que nous connaissons, c'est-à-dire entre le présent et le passé, d'où ressort la sympathie ou l'antipathie suivant la nature qui commande.

Aussi la similitude d'idées, lorsqu'on la rencontre, est-elle ressentie vivement et avec grande joie.

Nous éprouvons toujours un plaisir extrême à rencontrer une opinion, une appréciation semblables à notre manière de voir, de sentir. C'est pourquoi nous n'hésitons pas à nous emparer de tel ou tel jugement d'auteurs éminents que nous aimons à citer comme partageant leur sentiment. Ces appréciations donnent plus de force aux nôtres — étant mieux exprimées que

nous ne le ferions malgré toute l'érudition technique dont nous sommes capable. Quand elles sont contraires à notre jugement, à notre nature, nous les réfutons de notre mieux, en donnant toutes sortes de preuves à l'appui. C'est alors une critique de la critique.

CHAPITRE PREMIER

DE 1833 A 1835

PREMIÈRE PÉRIODE

THÉODORE LABARRE — MOZART — SCHNEITZHOFFER

Trois ouvrages viennent alimenter le répertoire de l'Opéra, à cette époque :

La Révolte au Sérail, ballet en 3 actes.
Don Juan, opéra en 5 actes.
La Tempête, ballet en 2 actes.

Les ouvrages du répertoire étaient, en remontant du 1er décembre 1833 (1) au 26 mars 1827 :

Ali-Baba,
— *Gustave III* (1833),
Nathalie,
Le Serment,
La Tentation,
La Sylphide,
— *Robert-le-Diable* (1831),
Le Philtre,
Le Dieu et la Bayadère,
— *Guillaume-Tell* (1829),
La Belle au Bois Dormant.
La Fille mal gardée,
— *Le Comte Ory*,
— *La Muette* (1828),
La Somnambule,
Le Siège de Corinthe,
Moïse.

— Ouvrages représentés dans l'espace de huit années antérieures à notre arrivée à l'Opéra, et que nous nous rappelons avoir joués avant et postérieurement à *la Juive* (2).

---

(1) Date de notre entrée à l'Opéra.
(2) Le premier opéra que nous avons monté en qualité de violon *secundo*.

Il ressort de ce relevé rétrospectif, trois principaux ouvrages qui s'offrent naturellement à la comparaison. Ce sont : *la Muette*, — *Guillaume-Tell*, — *Gustave*.

Ils indiquent, en effet, comme point en deça, un point d'arrivée, duquel il est permis de compter une période glorieuse, depuis l'époque antérieure marquée elle-même par une autre période non moins glorieuse dont l'apogée fut signalée par la représentation de :

Fernand Cortez, de Spontini, donnée le 28 novembre 1809.

Reprise heureuse, le 28 mai 1817, avec des changements considérables.

Centième représentation, le 12 février 1823 (1).

Ces changements, par parenthèse, nous ont donné une peine infinie, lorsque nous avons exécuté un fragment important de cet ouvrage à la Société des Concerts (1879). Les parties d'orchestre, empruntées à l'Opéra, procédant des deux versions 1809-1817, pour les mettre d'accord, d'après la partition d'orchestre gravée, cela nous a causé une étude assidue et nécessité des répétitions laborieuses.

Le succès n'a pas répondu à nos efforts.

Déjà la tendance des idées portées vers une autre musique occupait les esprits.

Tel est le répertoire que nous avons trouvé établi, à notre entrée à l'Opéra.

---

(1) D'après *l'Histoire de la musique*, par Gustave Chouquet.

CHAPITRE II

DE 1835 A 1836

DEUXIÈME PÉRIODE

HALÉVY — MEYERBEER — Mlle LOUISE BERTIN

Trois ouvrages importants apparaissent dans l'espace de deux années :

La Juive (1835);
Les Huguenots (1836);
La Esméralda.

Du 26 mars 1827 au 23 février 1835, dans une période qui nous a précédé, en l'espace de huit années à peine, on constate un progrès réel obtenu dans les dernières années surtout. — Progrès qui s'est manifesté par l'apparition de *Robert-le-Diable* (1831), de *la Juive* (1835).

La Juive.— Cette partition, par laquelle s'ouvre la deuxième période, a placé M. Halévy au plus haut rang des compositeurs modernes.

— Centième représentation, le 3 juin 1840 ;
— Trois cent cinquantième, le 15 novembre 1872;
— Cinq centième, le 26 mai 1886.

« *La Juive*, peu appréciée d'abord, quoique favorablement accueillie.

» Aura-t-elle gagné à reparaître sous les auspices de Duprez ?

» Qui connaissait cette belle phrase du finale du premier acte : « O ma fille chérie ! » que Duprez chanta avec un

abandon (*de mesure!*), une désinvolture de rythme admirable *(qui transforma le mouvement de la marche solennelle en celui de marche funèbre!).*

» Qui connaissait la prière du deuxième acte?... (*Elle avait été supprimée par Nourrit, réservant l'effet pour le trio final.*)

» N'avait-on pas négligé avant lui toute la partie bouffe (*bouffonne!*) dans le trio du même acte?

» Il est vrai de dire que la taille de Duprez lui donna du désavantage dans quelques-uns des effets de scène du rôle d'Eléazar. C'est un inconvénient dont on ne peut accuser que l'auteur du poème, qui a conçu pour un ténor un rôle qui naturellement devait appartenir à une basse... *(de haute taille!)* » (THÉOPHILE GAUTIER.)

La Esméralda. — Cet opéra est inscrit ici exceptionnellement (1). « On y remarque une grande abondance d'idées, un coloris heureusement dessiné et souvent une rare puissance d'expression. L'air des Cloches, qu'on a attribué à Berlioz, chanté et déclamé avec intelligence par Massol-Quasimodo, est resté dans la mémoire des amateurs. » (F. HALÉVY.)

Robert-le-Diable, la Juive, les Huguenots, ces trois grands ouvrages dont le succès marque un très grand pas franchi par le progrès, indiquent une sorte d'arrêt, un repos, où le moment de la réflexion impose un coup d'œil rétrospectif, une comparaison en les rapprochant, les mettant côte à côte, avec les ouvrages importants que le répertoire a maintenus jusqu'à ce jour.

C'est en établissant une balance dans laquelle d'un côté (le droit) nous placerons les trois derniers ouvrages représentés, de l'autre côté (le gauche) les ouvrages antérieurs, que nous formerons le point de comparaison.

---

(1) *La Esméralda*, 4 actes (V. Hugo, Mlle Louise Bertin), 14 novembre 1836.

La Muette (1828),	*Robert-le-Diable* (1831),
Guillaume-Tell (1829),	*La Juive* (1835),
Gustave III (1833).	*Les Huguenots* (1836).

Nous avons omis du côté gauche de la balance, deux grands ouvrages de la période antérieure comme étant des traductions, des adaptations à la scène française. Ces deux opéras sont *le Siège de Corinthe* et *Moïse*. Ils eurent une influence sur leur époque.

« Le grand mouvement musical produit par les œuvres de Rossini atteignit et agita l'Opéra. Tout y fut changé. Le répertoire allait être renouvelé. Un style nouveau allait s'emparer du théâtre et reléguer dans le silence des bibliothèques des partitions célèbres, ouvertes depuis un demi-siècle sur les pupitres de l'orchestre. » (F. HALÉVY.)

Le 9 octobre 1826, l'Opéra donna la première représentation du *Siège de Corinthe*. Rossini continuait d'ajourner le grand ouvrage composé exprès pour la scène française, après lequel on soupirait. En attendant, et pour tromper la faim impatiente des *dilettanti*, il leur offrait son *Maometto secondo*, avec des paroles françaises ajustées sur les morceaux de la partition primitive » (1). (Théodore MURET.)

« Le 26 mars 1827, ce fut le tour de *Moïse*. »

« L'Opéra entra largement et activement dans la voie qui venait d'être ouverte; Rossini arrangea pour la scène française son *Moïse*; il ajouta pour cette transformation de nouvelles richesses aux richesses anciennes. Un premier acte tout entier, de charmants airs de danse, le finale à l'effet puissant, irrésistible, que tout le monde connaît, et il fit de *Moïse* une des plus belles œuvres musicales qui existent. » (F. HALÉVY).

---

(1) Rossini ajouta à la partition d'importants morceaux, entre autres la scène magnifique de la bénédiction des drapeaux. (F. H.)

Maintenant, remontons au plateau du côté gauche de la balance.

— Le 28 février 1828, c'était *la Muette de Portici*, d'Auber.

« Une admirable partition, un mouvement dramatique qui sortait des habitudes solennelles et compassées de l'Académie royale de musique ; une mise en scène pittoresque où la vérité, le réalisme, comme on dirait maintenant, avait le bonheur de se rencontrer avec la poésie ; des danses ravissantes et marquées de la vive empreinte du cachet local ; un ensemble inondé de chaleur et de lumière, qui transportait le spectateur en face du Vésuve, au bord des flots bleus de la Méditerranée, et lui faisait faire le voyage de Naples sans sortir de Paris, tout se réunissait dans *la Muette* pour enchanter le public ». (T. MURET.)

Centième représentation, le 23 avril 1830.

Reprise avec Duprez en 1837.

Quatre cent cinquantième représentation, le 15 février 1869.

— Le 3 août 1829, *Guillaume-Tell*, de Rossini, apparut. « Ouvrage composé exprès pour la scène française ». (T. M.)

Centième représentation, le 17 septembre 1834.

Reprise le 17 avril 1837, pour le début de Gilbert-Duprez.

Cinq centième représentation, le 10 février 1868.

« Lorsque *Guillaume-Tell*, la grande œuvre de Rossini, fut créée, à Paris, en 1829, le succès fut loin de répondre à l'attente de l'illustre maître. Pour une cause ou pour une autre, *Guillaume-Tell* fut peu apprécié du public (la scène de la conjuration était platement écrite ; elle fut refaite entièrement par Armand Marrast, alors secrétaire du financier Aguado, chez qui Rossini composa son chef-d'œuvre (G. Ch.) ; dès la seconde ou la troisième représentation, Nourrit, interprète du rôle d'Arnold, supprima son grand air : « Asile héréditaire », et : « Suivez-moi »... Peu à peu, on était arrivé à n'en jouer que des fragments comme lever de rideau, si bien qu'un jour Duponchel rencontrant Rossini sur le boulevard et lui annonçait qu'on donnait le soir le second acte de

son opéra avec un ballet, dansé par Mlle Fitz-James : « Vraiment, fit le maëstro, avec le sourire railleur qu'on lui connaissait, vraiment ! tout çà !... » (G. DUPREZ).

D'après le souvenir de Girard, c'est d'une autre expression dont se servit le maëstro pour répondre à Duponchel au sujet du deuxième acte de *Guillaume* : « En entier? » fit-il, ce qui allait mieux à sa nature que l'expression rapportée par Duprez.

Quelques années plus tard (1837), on donnait alors ce même *Guillaume-Tell*, réduit en trois actes. Le succès de Duprez était dans tout son éclat. Rossini rencontrant Girard, l'interrogea : « Eh bien ! Monsieur Girard, chante-t-on toujours aussi lentement à l'Opéra? » et marquant de la main les temps de la mesure : « Amis..... amis.... secondez..... ma vengeance ».

— *Plus*... maintenant! cher maître.

— Vraiment! mais alors (se méprenant sur le sens donné au mot *plus*) : « Serait-on revenu à mon mouvement ? »

— Et Girard de chanter à son tour, en exagérant encore la lenteur : « A -- mis...... A — mis....... se -- condez...... » ma..... vengean — ce. »

Sur ce, Rossini lui tourna les talons. »

L'orchestre qui interpréta *Guillaume-Tell* et donna une sérénade à Rossini, le 4 août 1829, était dirigé par Valentino.

Reprises nombreuses : 1er juin 1831, réduit en trois actes; 17 avril 1837, pour le début de Gilbert-Duprez. — La centième représentation a été donnée le 17 septembre 1834, et la cinq centième le 10 février 1868. Après cette cinq centième, les symphonistes de l'Opéra allèrent donner une sérénade à Rossini.

— Le 27 février 1833, *Gustave III*, d'Auber.

« Le plus énergique des opéras d'Auber (?) » (G. CHOUQUET) (1).

Centième représentation, le 4 janvier 1837.

(1) A notre avis, c'est le plus expressif; celui où il y a autant de sentiment que de cœur.

Examinons le côté gauche de la balance.

Les deux opéras d'Auber, *la Muette* et *Gustave III*, joints à ceux qui ont précédé : *le Dieu et la Bayadère*, *le Philtre*, *le Serment*, etc., sont éminemment de l'école française, dont l'auteur est l'un des chefs. On pourrait même ajouter aujourd'hui qu'ils sont essentiellement parisiens.

Guillaume-Tell est non d'un Italien naturalisé Français, mais d'un Italien devenu Français. Il appartient de tous points à l'école française.

La Muette est le chef-d'œuvre d'Auber; *Guillaume-Tell* es le chef-d'œuvre *français* de Rossini.

Ces deux ouvrages sont la réunion de tous les progrès accomplis à cette époque et réalisés par le génie qui les distingue.

Le côté droit de la balance contient deux ouvrages : *Robert* et *les Huguenots*, d'un auteur étranger, Meyerbeer. Ils ont été, eux aussi, composés exprès pour la scène française. Ils sont donc les produits des progrès accomplis en France et en Allemagne, à cette époque, et réalisés par le génie dramatique qui les a appropriés à la scène française. Ils sont d'une école nouvelle : mélange de l'école française et de l'école allemande — pour *Robert*, mais non pour *les Huguenots* qui sont de l'école allemande francisée.

Quant à *la Juive*, elle caractérise l'« école nouvelle française » : un composé de tous progrès accomplis des écoles française et allemande.

D'après cet exposé, on peut mettre en parallèle les deux périodes antérieures que nous venons de désigner, afin d'établir différents points de comparaison. Aussi seront-elles souvent citées dans le cours de cet ouvrage.

CHAPITRE III

DE LA STRUCTURE DES PARTIES CONSTITUTIVES DE L'OPÉRA

L'opéra, constitué comme il l'est depuis notre point de départ jusqu'en 1836, c'est-à-dire comprenant : — Ouverture, — introduction, — récitatif. — air, — duo, — trio, — quatuor, — quintette, — sextuor, — septuor, — morceau d'ensemble, — finale, — chœurs, — air de danse, — marche, — entr'acte, c'est donc de la structure de ces diverses parties que nous allons nous occuper, — de leur modification, de leur transformation, de leur substitution, suppression, etc.

La *Muette* et *Guillaume* marquent la fin du règne de l'*ouverture* : après avoir subi des transformations de toute nature, elle a abdiqué en faveur de l'introduction. On ne la voit reparaître qu'exceptionnellement, à des intervalles éloignés.

« Autrefois, une ouverture se composait de deux, et même de trois morceaux bien distincts, dont les motifs recevaient tous leurs développements — coupe de la symphonie ». — « Un allegro de symphonie, rapide, brillant ou passionné, succédant à une courte introduction d'un mouvement grave, telle est la coupe généralement adoptée pour les ouvertures ». (CASTIL-BLAZE.)

Forme binaire. — « Le motif principal est reproduit à la seconde reprise, après s'être arrêté sur la dominante; tout ce qui suit est une exacte répétition, à la quinte inférieure (tonique), des motifs présentés dans la première reprise, qui conduit par degrés à la pérosaison. » (Le même) — style symphonique.

Une autre opinion :

« On a essayé une forme qui réduit les ouvertures à une simple introduction. J'avoue franchement — quant à celle-ci, quel qu'en soit le mérite individuel — que je ne puis goûter cette forme. Outre que c'est s'en tirer à trop bon marché, une telle ouverture ne répond nullement à l'idée que l'on doit se faire d'une pièce de ce genre; elle trompe l'attente de l'auditeur, et ne prépare pas suffisamment son esprit à entendre l'ouvrage qu'elle précède et qui semble alors n'être qu'un corps sans tête ». (CHORON.)

Laissons répondre Castil-Blaze :

« Si, au lieu d'une ouverture régulière, les compositeurs nous donnaient souvent des introductions telles que celles d'*Ariodant*, je serais bien disposé à leur pardonner cette licence ».

Et si, aujourd'hui, en entendant les belles introductions de *Robert-le-Diable*, de la *Juive*, des *Huguenots*, Castil-Blaze serait-il toujours bien disposé au pardon?

Il paraît que non, à en juger par son lyrisme musical :

« Sais-tu bien ce que c'est... qu'une belle ouverture! » « Escamoter cette pièce, la remplacer par des lieux communs de l'école, sans mouvement et sans dessin, c'est avouer trop tôt son impuissance. Après *Robert-le-Diable*, éborgner encore les *Huguenots*, en les privant de cette symphonie, prélude et complément obligé d'un opéra, c'est se montrer relaps... »

Cependant, on ne peut mettre sur le compte du progrès ce changement radical de la forme de l'ouverture : c'est une substitution de morceaux, voilà tout.

Quant aux autres parties constitutives de l'opéra, il ne peut être question de substitution: il s'agit de modification, de transformation, à en juger encore aujourd'hui par le sommaire des numéros contenus dans la table des morceaux.

Ces différentes parties, ces morceaux d'ensemble « sont des tableaux à plusieurs personnages, avec un cadre plus ou moins étendu ».

« Les littérateurs se sont élevés contre l'invraisemblance du

chant simultané. Les uns l'ont regardé comme une absurdité qui ne saurait être supportée; d'autres, après avoir fait quelques concessions, ont combattu avec plus d'acharnement les points contestés, sans chercher à réfuter des principes qui ne sont d'*aucun poids parmi les musiciens*, et à combattre des assertions que l'expérience a déjà si souvent démenties... » (CASTIL-BLAZE).

Les morceaux d'ensemble ont reçu successivement, dans leur structure, des modifications qui sont arrivées, par la suite, à les transformer complètement.

Le plus éprouvé est assurément le duo, après l'air, depuis la forme à deux mouvements et du *da capo* attribuée à Alexandre Scarlatti.

Les nombreux changements que le duo a subis sont des exemples constants d'innovations qui sont venues par la voie du progrès s'ajouter aux formes déjà reçues, et ont fini par les faire peu à peu disparaître.

La forme binaire, la forme classique par excellence, après avoir longtemps résisté, a été elle-même emportée vers la nouveauté par un chemin de traverse menant à une heureuse issue.

On peut déjà mentionner ici une transformation de la forme binaire, en comparant le duo de la *Muette* (2e acte), avec le duo de *Guillaume-Tell* (1er acte). Ce duo célèbre de la *Muette*, que le public ne laissait jamais s'achever sous prétexte qu'il voulait entendre deux fois : « Amour sacré de la patrie! » n'étant point initié à la coupe binaire, il n'avait pas la patience d'attendre la reprise. Et il n'avait pas tort, parce qu'au moins on lui servait le même air. Tandis qu'en laissant le duo se poursuivre, il n'avait qu'un écho affaibli de son air favori.

Maintenant il faut dire que ces transformations, et toutes celles qu'ont reçues les autres morceaux, sont dues également à une coupe différente du poème, au mouvement dramatique impliqué au morceau, au caractère scénique dont les développements comportent des variétés infinies de forme. — C'est

ainsi qu'on arrive insensiblement au duo du quatrième acte des *Huguenots.*

Les modifications touchant les autres parties de l'opéra, consistent particulièrement dans le développement des morceaux. Elles sont l'œuvre du musicien et du poète.

On allait enfin trouver « le secret de ces morceaux, de ces *finales* qui ont reçu de si beaux développements, enchaînant dans un ensemble bien conçu des situations variées qui secondent l'inspiration du compositeur, et quelquefois la font naître (1). »

Un des premiers exemples de ces grands finales est celui du deuxième acte de *Guillaume-Tell.* Et ces situations variées, prenant le caractère dramatique, créeront le drame qui désormais s'imposera dans la forme, dans le style de l'opéra en modifiant cette forme, sans toutefois lui faire perdre son nom. Tels sont les ouvrages contenus dans le plateau de droite de la balance : *Robert-le-Diable, — la Juive, — les Huguenots.*

Les subdivisions des morceaux auxquelles on donne le nom générique de « reprise » et dont le nombre varie suivant la forme du morceau, ont passé successivement du « faire » classique au « faire » moderne. Elles sont arrivées aujourd'hui à se moderniser et se distinguer des anciennes par des combinaisons que l'on peut analyser avec intérêt.

Ces formes binaire, ternaire, quaternaire, etc., sont essentielles aux morceaux ; le mode de conception seul diffère. Il modifie aussi bien la forme que la relation des tonalités. Celle-ci, de directe, de classique, varie à l'infini, selon le mode de conception.

Nous avons dit que dans le duo de la *Muette* : « Amour sacré de la patrie », le public voulait entendre deux fois le même air ; le *bis* réclamé le lui donnait comme il le désirait,

---

(1) Halévy.

tandis que la transposition à la quinte inférieure, pour revenir à la tonalité primitive du duo, entraîne une inversion des voix, qui altère sensiblement le motif dans sa disposition naturelle (1). La répétition redemandée de la première reprise, constituait par le fait la forme binaire du morceau; il finissait à moitié chemin, il est vrai, bien que cette conclusion inattendue ne fut pas dans le ton primitif.

— Dans le duo du premier acte de *Guillaume-Tell*, le motif : « O Mathilde, idole de mon âme », ne comporte point d'inversion de parties, il est exposé d'abord, non à la dominante, mais à la tierce mineure supérieure, et ensuite un ton au-dessus, c'est-à-dire à la sous-dominante; après quoi il revient au ton primitif, par un *intermezzo* pour conclure, en strette, par un motif répété textuellement une seconde fois, dans le ton du morceau — Forme ternaire.

— Dans le duo du deuxième acte, même forme ternaire — unitonique : première partie : — motif exposé deux fois dans le ton du morceau; deuxième partie : — *andantino* à la tierce mineure supérieure; troisième partie : — retour au ton par un ensemble deux fois répété.

La balance que nous avons établie plus haut nous montre une substitution de morceau. Désormais l'introduction instrumentale remplace l'ouverture. Le moment ne pouvait être plus favorable à cette transformation. C'est, en effet, opposer deux chefs-d'œuvre à deux chefs-d'œuvre.

La *Muette* et *Guillaume* clôturent le règne de l'ouverture par les deux plus beaux chefs-d'œuvre du genre; tandis que *Robert* et les *Huguenots* ouvrent une nouvelle voie par deux chefs-d'œuvre, également, dans un tout autre genre. Doit-on regarder cette substitution comme un progrès? ou n'est-ce

(1) En effet, la partie de chant, première partie essentielle du motif, se trouve renversée au-dessous de la seconde. Les voix ne marchent plus en tierce, mais en sixte.

pas plutôt par prudence que ce changement de forme est généralement adopté?

Les développements importants donnés à l'opéra? le caractère du drame prenant son essor, tout contribuait à effectuer cette transformation. — Nous la voyons adoptée par l'école de l'avenir.

Le drame va succéder promptement à l'opéra dans le caractère, le style, la forme moderne des morceaux.

Cette transformation de style, le drame dans l'opéra, s'est opérée en moins de cinq années, de *Robert* (1) aux *Huguenots*. Aussi ne voit-on plus dans les *Huguenots* de ces morceaux de demi-caractère figurer parmi les titres de morceaux, donnés par l'auteur du libretto.

Dans *Robert-le-Diable*, par exemple, on relève les suivants :

1er acte. *Ballade*, romance, finale.
2e — Cavatine, duo.
3e — Airs, *couplets*, *duetto*, trio.
4e — Cavatine.
5e — Trio.

Les titres soulignés des morceaux ci-dessus, désignés par le poète lui-même, s'expliquent par « la mise au jour de ce bel opéra primitivement destiné par les auteurs au théâtre de l'Opéra-Comique. »

Par « la mise au jour », Halévy comprend, entre autres modifications, le rôle de Bertram qui, dès l'origine, était attribué à Dabadie, baryton, lequel fut modifié par Meyerbeer et transporté dans le domaine de la basse-taille, pour Levasseur, lorsque *Robert-le-Diable* fut arrangé en grand opéra.

La ballade (Raimbault) du premier acte ainsi que les couplets (Alice) du troisième, participent, en effet, du genre

---

(1) Malgré le classement donné par Halévy : « *Robert-le-Diable*, opéra dramatique, réunissait, dit-il, toutes les conditions du beau drame lyrique, et il a eu le destin des grandes œuvres. »

de l'opéra-comique. Quant à la désignation de *duetto* qui se trouve à la scène du troisième acte, entre Alice et Bertram, cela n'a point empêché Meyerbeer d'en faire un duo de grand opéra et des plus caractérisés.

« Avec ce grand ouvrage commence une influence qui dure encore et qui a imprimé à l'art musical une direction nouvelle ».

Les Huguenots sont le point culminant de la deuxième période ; ils sont à l'apogée des progrès accomplis. C'est l'opéra-drame avec toutes ses beautés, toutes ses richesses, le point autour duquel rayonnent tous les sommets, tous les chefs-d'œuvre qui l'ont précédé et suivi (1).

Nos regards se sont à peine fixés sur les principaux chefs-d'œuvre que nous avons rencontrés dans le trajet que nous venons de parcourir. Avant de poursuivre notre route, arrêtons-nous un moment ; le lieu ne peut être mieux choisi pour la méditation.

Ici se placent naturellement deux études que nous avons écrites sur *la Juive* et sur *les Huguenots*. Cette dernière est publiée. Elle renferme spécialement les remarques sur l'interprétation, à l'Opéra, de la partition.

Cette citation en venant au bout de notre plume nous remet en mémoire « la mise au jour », comme dirait Halévy, du duo du quatrième acte des *Huguenots*.

On sait qu'à l'origine la scène de la Bénédiction des poignards appartenait à Catherine de Médicis, dont le rôle fut transporté à la voix de basse (Saint-Brice).

L'acte se terminait alors par un finale qu'on supprima, — on prétend même que Meyerbeer l'a reporté à la fin du premier acte de *l'Africaine*, — et qu'on remplaça par le duo actuel, dont Nourrit fut à la fois l'instigateur et le collaborateur.

---

(1) De ce nombre on doit citer en premier lieu *la Juive* comme ayant précédé d'une année *les Huguenots*.

La substitution de scènes, en un duo final, d'un tel accent dramatique qu'il transforme complètement la forme, fut l'occasion d'un point d'arrêt convenu : à toutes les répétitions d'orchestre, lorsqu'on arrivait à la conclusion du chœur de la Bénédiction, Habeneck, de se lever et s'adressant à l'orchestre : « Messieurs, la répétition est terminée ».

De même qu'au troisième acte, à l'accord *forte* de septième diminuée, après les appels de trompettes qui annoncent l'arrivée de la barque, Habeneck s'interrompait également pour nous dire : « Messieurs, je vous remercie. » Passons à l'acte suivant.

Nous restions intrigués. Quels pouvaient être les motifs, la cause d'une interruption qui se renouvelait chaque fois aux mêmes endroits ? A la répétition générale nous en connûmes les raisons.

En effet, à cette répétition où l'on devait jouer l'ouvrage en entier devant un public choisi, l'arrivée de la barque et de son cortège accompagnée de la musique militaire, eût lieu aux applaudissements de la salle. L'acte terminé nous étions renseignés sur un point. Restait le suivant à éclaircir.

Au quatrième acte, à cet endroit qu'on n'avait jamais dépassé, Habeneck fut arrêté à son tour. Nourrit et Mlle Falcon s'approchèrent du chef d'orchestre : « Nous sommes un peu fatigués, mademoiselle et moi, dit Nourrit à Habeneck, si vous voulez bien nous passerons le *duo*. Et le rideau, dans la confidence, s'empressa de tomber sur ces paroles, aux grands désappointements du public et de nous-mêmes par la rareté du fait !

On passa au cinquième acte, tout de mauvaise humeur.

Nous acceptâmes la convocation pour la répétition supplémentaire avec une plus grande mauvaise humeur encore.

Celle-ci était motivée, il est vrai, par un raccord devenu nécessaire et annoncé pour le lendemain — public exclu.

A ce raccord, il se passa une chose inouie, exceptionnelle, peut-être unique en son genre.

Après la Bénédiction des poignards, après cette ritournelle

mystérieuse, si expressive dans son effroi précurseur d'un dénouement fatal, furent enfin frappés, dans un *forté* plein d'angoisse, ces doubles coups de l'orchestre retentissants comme le début d'un événement tragique. Le duo se déroula dans une émotion captivante, indescriptive. Jusqu'ici, cette scène n'avait été répétée que musicalement, c'est-à-dire sans voix, sans expression dramatique, sans jeu d'acteur — ainsi que nous avons vu, par exemple, au gymnase, se répéter un gai vaudeville, avec un débit monotone, les artistes les mains dans les poches et dans les manchons — mais, du moins, avec les intonations scéniques, les mouvements observés, les répliques franchement accusées, de manière à enchaîner le sens musical.

C'est dans un jour nouveau que tout le dramatique de l'action se révéla. Nourrit et Falcon jouèrent comme devant le public. Aussi, après la chute du rideau, commencèrent, à l'orchestre, une série d'applaudissements prolongés, applaudissements frénétiques, non par des mains gantés, mais en frappant énergiquement les archets sur le dos des violons, sur les pupitres, en agitant les petits bancs, cassant à moitié les instruments, arrachant la musique des pupitres pour l'y replacer avec violence, le tout soutenu par un point d'orgue de timbale, et nous, à l'instar du public, redemander Nourrit! Falcon! Nourrit! Falcon! avec la même frénésie du soir de la première. On vit alors le rideau se relever majestueusement et, avec le solennel des représentations, Nourrit et Falcon reparaître, se tenant par la main, saluant un orchestre déchaîné par des transports enthousiastes, sur lesquels le rideau s'abaissa et mit fin à une ovation des plus méritées, unique en son genre et inoubliable pour ceux qui en furent témoins.

Nous nous retirâmes; notre curiosité était satisfaite. Nous étions émerveillés!

A ces notes sur *les Huguenots*, nous renvoyons le lecteur à notre ouvrage : *l'Art du chef d'orchestre.* — Remarques sur l'interprétation, à l'Opéra, de la partition des *Huguenots*.

ÉTUDE SUR LA PARTITION DE *LA JUIVE*

Halévy, né à Paris, le 27 mai 1799; mort à Nice, le 17 mars 1862.

En 1835, Nourrit joua le rôle du juif Éléazar.

« C'est par une belle soirée d'été, dans le parc de Montalais (1), que M. Scribe me conta, pour la première fois, le sujet de *la Juive*, qui m'émut profondément, et je conserverai toujours le souvenir de cet entretien qui se rattache à une des époques les plus intéressantes pour moi de ma vie d'artiste. Dans l'exposition que M. Scribe me fit du sujet, de la manière dont il entendait le traiter, le rôle du chrétien Léopold, amant de la juive Rachel, était destiné à Nourrit. Éléazar, le père, eût été dévolu à Levasseur, et le cardinal à Dabadie. Mais, lorsque je commençai à m'occuper de la partition, je fus frappé des accents nouveaux que donnerait à la musique la voix de ténor, la voix de Nourrit, dans un rôle de père. Je gagnais ainsi dans le rôle de cardinal, qui est père aussi. la voix et le talent de M. Levasseur. M. Scribe fut de mon avis et, d'un commun accord, nous donnâmes le poème à lire à Nourrit, le laissant maître de choisir son rôle. « Mon choix n'est pas douteux, nous dit-il, quelques jours après, j'aurai des entrailles paternelles. » Nourrit, en s'associant ainsi à notre désir, était animé du sincère amour de son art. Le ténor, nous l'avons dit, tient à à ses prérogatives d'*amoureux*. Il craint, en se grimant, de perdre à jamais le prestige de la jeunesse et de laisser aux spectateurs, et surtout aux spectatrices, le souvenir durable d'un masque fâcheux, et l'empreinte trop hâtive de cet âge fatal que l'art du comédien est habile à cacher. Mais Nourrit était assez jeune et se sentait assez fort pour affronter ce danger, et il s'y livra noblement dans l'intérêt commun.

(1) Près Meudon.

Nourrit nous donna d'excellents conseils. Il y avait au quatrième acte un finale; il nous demanda de le remplacer par un air. Je fis la musique de l'air sur la situation donnée; Nourrit demanda à M. Scribe l'autorisation de faire lui-même les paroles de l'air dont la musique était faite. — Il voulait choisir les syllabes les plus sonores, les plus favorables à sa voix. M. Scribe, généreux, parce qu'il est riche, se prêta de bonne grâce au désir du chanteur, et Nourrit nous apporta peu de jours après les paroles de l'air :

Rachel quand du Seigneur, la grâce tutélaire...

F. Halévy.

La Juive.

La Juive a subi, comme tous les ouvrages qui datent de la même époque, des modifications, des changements, des coupures, avant son apparition à la scène, pendant le cours des répétitions et après la première représentation, ainsi qu'on le verra par la suite.

Cette liberté qu'ont prise, à des degrés plus ou moins manifestes, Rossini, Auber, Meyerbeer (surtout), Halévy, etc., n'a point porté préjudice à leurs œuvres, parmi lesquelles on compte de nombreux chefs-d'œuvre.

Ils avaient un exemple précédent qui les excusaient à vrai dire — *Fernand Cortez*, de Spontini, prit une année entière à monter, dit-on, par suite des retouches, des changements d'instrumentation, et par des « refaites » sans nombre, des transformations de l'ouvrage.

Aujourd'hui, les auteurs procèdent avec plus de sûreté, paraît-il. Leurs œuvres sont gravées avant que d'être montées. Ils n'y apportent donc aucun changement; ce qui ne les oblige pas à assister aux études, aux répétitions après lesquelles ils sont souvent appelés à l'étranger pour conduire les premières représentations de leurs opéras.

Il en a été tout autrement pour *la Juive*, où, comme on le sait, des échanges de rôles ont eu lieu, avant la mise à l'étude de l'ouvrage, qui fut représenté le 23 février 1835.

La partition d'orchestre, publiée peu de temps après, est conforme à la représentation à l'Opéra, laquelle a été établie, approuvée et fixée par les auteurs dès « la seconde représentation ».

Les changements survenus depuis sont en très petit nombre, et de peu d'importance; nous les signalerons néanmoins, en prenant pour guide la partition d'orchestre.

Acte I.

Ouverture.

Ce n'est qu'après un petit nombre de représentations que l'ouverture de *la Juive* fut écrite. Elle avait été annoncée, promise par Halévy; aussi cet engagement pris envers le public et les éditeurs, était-il fidèlement rempli, bien que tardivement, par l'auteur.

Le maître informa l'orchestre de l'obligation qu'il avait contractée, et voulut bien s'excuser d'occasionner, pour un opéra monté, une répétition particulière.

Cette ouverture a été exécutée pour la première fois le 2 décembre 1835, à la quarante-cinquième représentation.

On revint bien vite à l'introduction.

N° 3. — *Sérénade.* — *Récit.*

— Des paroles ajoutées, à la fin du récit, avant l'attaque du n° 4 (page 74) (1).

Acte II.

N° 8. — *Entr'acte, Prière et Cavatine.*

— La Cavatine de la Pâque, après la Prière, avait été supprimée par Nourrit; aussi ne figure-t-elle point dans la partition d'orchestre (à la page 228).

N° 11. — *Duo.*

— De la page 313 à la page 319, — quarante-huit mesures coupées pour arriver à l'ensemble final;

---

(1) Pagination de la partition d'orchestre.

— Et plus loin, de la page 320 à la page 322, — dix mesures supprimées dans la strette.

N° 12. — *Trio.*

— De la page 360 à la page 363, — seize mesures coupées dans la strette du finale de l'acte.

Acte III.

Le premier tableau du 3e acte n'a été exécuté qu'à la première représentation; depuis, il a été supprimé à tout jamais.

N° 17. — *Pantomime et Ballet.*

— De la page 388 à la page 391, — une reprise de vingt mesures supprimée, par suite de différentes modifications apportées au ballet;

— Par contre, le récit du majordome (page 382) rétabli.

Acte IV.

N° 19. — *Scène et Duo.*

— De la page 539 à la page 540, — dix mesures supprimées dans la strette du morceau.

N° 21. — *Duo.*

— De la page 559 à la page 560, — sept mesures coupées.

N° 22. — *Air.*

— Suppression de quelques mesures du récit entre Brogni, Ruggiero et Éléazar (page 578). Par suite de cette coupure, la ritournelle du récit, baissée d'un ton.

Acte V.

N° 23. — *Chœur.*

— De la page 633 à la page 638, — trente-quatre mesures coupées dans la strette.

N° 25. — *Finale.*

— Pages 668 et 669, les *premiers* des deux accords de clarinettes et de bassons qui dialoguent avec le cardinal, dans le récit, ont toujours une valeur double (blanche au lieu de noire).

— Page 682, deux mesures coupées, afin de rendre l'attaque du chœur immédiate.

Maintenant, si l'on met en parallèle la partition d'orchestre avec la partition piano et chant publiée par Henry Lemoine (Format Lemoine, 4504-H. L.), on pourra constater, d'après cette dernière édition, d'autres coupures, des changements de diverses natures, des airs, des récits, des morceaux inédits, ce qui constitue, dans son intégralité, le manuscrit de l'auteur.

C'est un complément intéressant à joindre aux notes qui précèdent sur la partition d'orchestre.

La lecture, faite au piano, sera plus agréable, assurément, que le relevé des pages sur lesquelles le compositeur a porté un jugement qu'il convient de respecter.

N. B. — Le texte étant différent dans chacune des deux partitions — d'orchestre — de piano et chant, les coupures sont différentes aussi ; — ou se rapportent entre elles, ou ne se trouvent que dans l'une ou l'autre partition.

Acte I.

N° 1. — *Introduction.*

— A la fin du chœur, à partir de la dernière mesure des voix du chœur, page 30 (1), — sept mesures coupées : de la reprise du motif par l'orchestre, on passe subitement aux appels de trompettes.

— La fanfare à 2/4, page 31, comprenant trente-deux mesures a été supprimée dès l'origine et remplacée par quelques mesures plus larges, à quatre temps, d'appels de trompettes.

N° 3. — *Sérénade.*

« Il y a là une diablesse de sérénade, qui, j'en demande pardon à l'illustre Halévy, ne fit jamais grand plaisir au public, et chagrina bien des ténors légers. » (Auguste Vitu.)

Ce morceau est divisé en deux parties.

(1) Pagination de la partition piano et chant.

La première comprend : un chant libre (*senza rigore*), dont les valeurs devant conserver leur rapport entre elles, sont livrées à des fluctuations que la fantaisie, le goût et le style, déterminent. — Cela tient du récit chanté.

La deuxième partie fait opposition à la première. Elle est rythmée, mais non contrainte dans sa mélodie par les valeurs rythmiques ; elle suit la mesure de l'accompagnement sur lequel elle plane librement. En un mot, c'est du chant mesuré.

Le mouvement par lequel débute la sérénade, appartient directement au chanteur. C'est à lui d'apporter le style, le goût, la fantaisie qui autorisent ces fluctuations auxquelles les moyens d'émission de la voix lui commandent d'avoir recours. Et plus cette obligation s'impose, plus la difficulté est grande.

Voilà pourquoi ces sortes de chant qui n'exigent pas une voix réelle, c'est-à-dire un instrument formé, appartiennent en propre, comme expression de sa pensée, à l'exécution du compositeur lui-même.

Halévy en chantonnant cette sérénade aux répétitions faisait valoir on ne peut mieux ses moindres intentions, en les soulignant, les mettant en relief avec un charme infini ; on pouvait supposer qu'il avait une voix, mais qu'il ne la donnait pas complètement, malgré qu'il fût rarement dans l'obligation de s'en servir. A part cet endroit de l'opéra, et aussi, pour tout le cinquième acte, qu'il répéta pour la Falcon absente, on ne peut citer d'autres exemples où il eût à payer de sa personne et de sa voix. On ne pouvait dire de lui, comme de Masset qui ménageait ses notes élevées, qu'il les mettait à la Caisse d'épargne.

Dans une autre occasion, ce fut simplement comme mime, comme auditeur, qu'il eut à paraître seulement : à l'une des répétitions du deuxième acte de *Guido et Ginevra*, Duprez n'ayant ce soir là personne à qui « implorer » (le grand prêtre étant absent), ce fut encore Halévy qui *l'écouta* et lui donna la réplique des passades en scène. Les accents, l'ex-

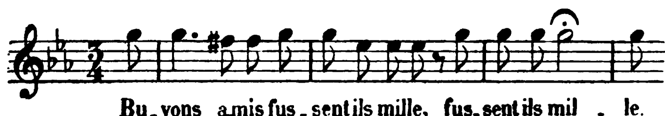
pression, le sentiment du chanteur rendant si justement ses intentions et leur exécution idéale rêvée, que son visage exprimait le rayonnement de la satisfaction émue qu'il ressentait.

N° 5. — *Chœur des Buveurs.*

— Les sept mesures de la ritournelle finale qui précèdent la dernière mesure du morceau, coupées.

Il est un passage dans « le chœur des Buveurs » pour lequel on prétendit qu'une notation différente de celle du maître serait préférable pour la sûreté de l'attaque et de l'ensemble des voix, ainsi que pour la division des temps, en subdivision de l'archet du chef d'orchestre; — mode nouvelle, qui eut alors, dès son apparition, un prompt succès du côté de l'orchestre comme du côté du chant. C'est cette méthode qui consiste à abandonner la marque ordinaire des temps (vieux jeu), pour y substituer la subdivision des temps en deux ou trois coups d'archet.

Ce passage est ainsi noté par l'auteur :



Eh bien! il ne présentait pas assez de clarté, paraît-il, dans le mode ordinaire de le battre; alors on l'écrivit de façon à donner à la nouvelle méthode un libre essor dans le martelage de l'archet. Voici comment il fut transformé (1) :



Il fallait forcément battre chacune des quatre syllabes pour obtenir l'ensemble des voix, ainsi que le *ritardando.*

---

(1) De 1867 à 1875.

Mais pour le chef mal organisé, peut-être, cela détruisait la symétrie des valeurs, la division par croche de chaque temps, le rythme ainsi que le sentiment prosodique. C'était le mettre à la torture.

En effet, quoi de plus rationnelle que l'indication du texte original? — Le temps levé (le troisième), avec une certaine intention — une intention volontaire, suffit pour indiquer l'attaque des voix; celles-ci n'ont donc pas besoin que la première syllabe soit marquée, le premier temps de la mesure suivante divisé par deux, cela est suffisant pour maintenir l'ensemble et marquer le *ritardando.* — Rien n'est dérangé de la sorte dans l'ordre et la nature de la mesure du morceau.

Tandis que le triolet introduit un sentiment de rythme autre que celui qui est exprimé.

Mais le nouveau jeu de l'archet ne triomphait pas!

N° 7. — *Finale.*

— A la fin du chœur en *fa* mineur, après les paroles : « dans le lac », page 105, — de « qu'ai-je vu! » on passe à la page 108 : « O ciel! soldats, retirez-vous ».

— Les dix-huit mesures de ritournelle, avant le 6/8 sont également coupées.

ACTE II.

N° 8. — *Entr'acte, Prière et Cavatine.*

— Les dix dernières mesures de la Prière sans accompagnement, avant la rentrée de l'orchestre, supprimées.

— Vers la fin de la cavatine, avant la terminaison du chant, six mesures coupées.

N° 9. — *Trio.*

— La fin du récit, après le trio, coupée, ainsi que la reprise de la Prière.

N° 15. — *Duo.*

— Les mêmes coupures que celles ci-devant indiquées (partition d'orchestre).

N° 11. — *Trio.*

— Après le premier ensemble à quatre temps, six mesures sont supprimées.

— A la strette du trio, avant les dix-huit dernières mesures du chant, seize mesures d'ensemble, coupées.

Acte III.

1er tableau.

— Nos 13, 14, 15 supprimés.

2e tableau.

N° 16. — *Récit et Chœur.*

— Récit supprimé.

N° 17. — *Pantomime et Ballet.*

— Voir les coupures de la partition d'orchestre.

N° 18. — *Finale.*

B. Sextuor avec chœur.

— Quatre mesures de *redites*, coupées, de la page 291 à la page 292.

Dans ce même finale, autre coupure plus importante :

— De la page 303 à la page 311 (dernière mesure), comprenant seize mesures du majeur et quarante-trois mesures du mineur ; en tout cinquante-neuf mesures — le ventre du morceau !

Coupure inexplicable, si ce n'est pour rattraper les quelques minutes prises en plus pour le ballet des « Abeilles », substitué à la « Tour enchantée », coupure monstrueuse qui a été faite durant l'espace de huit années, de 1867 à 1876, — venant trente-deux ans après que l'ouvrage a été monté et représenté ! Et ce fut dans la période où il y eut un directeur de la musique !

Si l'auteur sauta au cou de son interprète Duprez, quand celui-ci fit la réintégration de la cavatine de la Pâque, s'il en eût fait de même pour Gewaert, après un tel sacrilège commis, c'eût été pour l'étrangler, j'imagine.

C'était au nouvel Opéra qu'appartenait l'honneur de rétablir l'ouvrage tel que le maître l'a conçu. — Et cela dès sa réouverture, 1875, en attendant cette autre solennité de la « 500e de *la Juive* » (1886).

ACTE IV.

N° 19. — *Scène et duo.*

— Coupure : de la page 322 à la page 326.
— Dix mesures supprimées à la page 335.
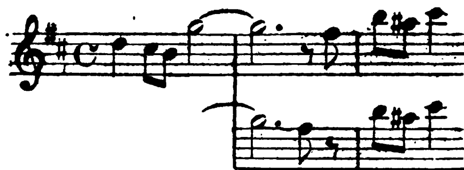
N° 20.

— Duettino coupé : de la page 339 à la page 343.

ACTE V.

N° 23. — *Chœur.*
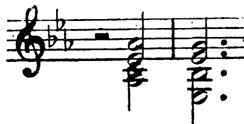
— Au début de ce chœur, un changement notable a été fait par l'auteur dans l'attaque précipitée des trombones, de manière à donner plus de sûreté d'exécution. Ce changement le voici :



— A la fin du chœur, 34 mesures supprimées : la strette en si mineur, de la page 384 à la page 386.

N° 25. — *Finale.*

— Au récit, page 396, « Au pêcheur, Dieu, soyez propice », les premiers accords doublés de valeur.



CHAPITRE IV

DE 1837 A 1849

TROISIÈME PÉRIODE

Avant de suivre le cours de notre excursion, un regard jeté en arrière nous a permis de constater, par la comparaison, que nous étions, en ce moment, dans une période où le progrès arrivé à son apogée allait s'étendre désormais sur toute conception, dont l'influence se sentirait à chaque nouvelle étape sous un jour différent.

En effet, la période qui va suivre, comprenant une plus grande étendue que les précédentes, de 1836 à 1849, nous montre une série d'ouvrages contenant les éléments de progression qui les font se maintenir un laps de temps plus ou moins long, au rang supérieur auquel le progrès les a élevés.

La liste de ces principaux ouvrages qui apparaissent successivement, venant se joindre à ceux du répertoire que la plupart abandonneront sans retour, présente la succession suivante :

Stradella, 5 actes. — Niedermeyer : 3 mars 1837.

« Il y a de beaux morceaux dans cet ouvrage...

» Le trio des spadassins, écrit avec une habileté remarquable, souvent chanté dans les concerts, est toujours vivement apprécié. » (Halévy).

Guido et Ginevra, 5 actes. — Halévy : 5 mars 1838.

» *Guido et Ginevra* (titre définitif) a parfaitement réussi ; c'était justice. » (T.-G.).

Introduction à l'orchestre du mélophone et du trombone à pistons.

Reprise : 1840. Traduit et représenté anx Italiens : 1870.

Parmi les morceaux les plus remarquables de cet opéra, citons la romance de Guido, le duo de Ricciarda et de Forte-Braccio, l'air pathétique de Guido au tombeau de Ginevra, le chœur « Vive la peste ! » le duo de Guido et de Ginevra et le trio final. » (CHOUQUET.)

— Cet ouvrage a subi des coupures, des changements, des transformations de tous genres, que nous avons été à même d'apprécier, ayant été chargé par l'auteur de la correction de la partition d'orchestre qui se gravait alors. Le temps n'était point venu encore où les éditeurs priveraient les artistes, les amateurs, les bibliomanes de la jouissance de collectionner les grandes partitions, de les étudier, de les comparer entre elles, etc. Pour s'assurer le droit de propriété, de représentation, de copie, ils les ont mises en séquestre ; elles ne sont plus dans le commerce de musique.

C'est à peine s'ils les montrent, s'ils les prêtent pour l'usage des représentations aux administrations autorisées.

Je corrigeai donc, avec le plus grand soin les épreuves gravées du manuscrit, et j'étais fort surpris, à cette époque, des libertés d'écriture, d'exceptions à toute règle, du manque de relation des parties entre elles, que je devais au moins signaler au maître avant de corriger. Une fois, entre autres, je portai à la classe un passage que je mis sous les yeux de mon professeur, en lui disant : « Ceci est par trop fort ! voyez, maître : ça ne peut pas aller ainsi ! — Eh bien ! qu'est-ce qu'il y a ? qu'est-ce qui ne va pas ? » — Et trouvant tout bien, il se mit malgré cela en devoir de régulariser les résolutions, les enchaînements, la marche des parties, de rétablir en un mot le texte dans sa pureté primitive. En effet, toutes ces négligences n'étaient que le résultat de coupures tout indiquées et pour lesquelles un trait de plume suffit — pour les oreilles, mais non pour les yeux.

Cette manière de procéder me mit à l'aise pour la suite du travail.

Je n'abusai pas de la prérogative qui m'était accordée, je ne retranchai les trombones dans aucun morceau, pas même

dans un ensemble final de danse, comme l'avait jugé à propos, Halévy, de les supprimer dans mon instrumentation d'un pas de deux, dans *Charles VI*, et cela, sous prétexte que les trombones avaient besoin d'un peu de repos.

Semblable négligence, qui se peut attribuer à l'insouciance, à la paresse, s'est rencontrée déjà chez un auteur coutumier du fait : chez Rossini, pour *Guillaume Tell*, entre autres.

Lors de la gravure de la partition d'orchestre, personne ne s'est trouvé là pour rectifier les changements que le maître a introduits aux répétitions.

Ici, a-t-il dit, — au début de l'ouverture, cela est conforme : des basses ripiennes (c'est-à-dire des basses de violoncelles); — le trille majeur du premier violoncelle solo, expliqué d'ailleurs par l'anticipation de la dominante par la timbale, ne parut nullement surprendre l'auteur. Ce n'est que longtemps après, comme on sait, qu'il s'est ravisé : maintenant nous avons le trille majeur, puis mineur, puis remajeur — ce jeu de doigt, modulant et se reprenant aussitôt, et auquel s'est amusé Rossini. Quant aux contrebasses, celles-ci n'ont pris part à la fête qu'en empruntant une portion de la partie des basses ripiennes; — plus loin au premier récit d'Arnold, au lieu des paroles du livret : « le mien, dit-il », mettre celles-ci : « il me parle d'hymen » — la longueur de la ritournelle l'exige; — là, au trio du deuxième acte, à la fin de la troisième strophe chantée par Valter : « Il a des droits à tes secours », prendre immédiatement, sur la note même de la conclusion, le mode mineur pendant deux mesures, et suivre comme d'ordinaire; — là encore, au même trio, à l'*andante* : « Ses jours qu'ils ont osé proscrire », le triolet des violons est flasque! — le remplacer par quatre triples croches.

Aussi la partition d'orchestre diffère-t-elle en ces endroits de l'exécution au théâtre.

Récemment, à l'occasion du centenaire de Rossini (29 fé-

vrier 1892), on a commis une erreur en écrivant, comme G. Chouquet, que ce fut dans *Guillaume-Tell* où l'on entendit pour la première fois le cornet à piston. C'est la trompette à clef qu'il fallait dire.

La trompette à cylindre et la trompette à clef ont précédé le cornet à piston. Ce sont ces mêmes trompettes à clef que nous regrettons toujours dans la Bénédiction des poignards.

La trompette à clef est au cornet à piston ce qu'est un Maggini à un violon de patron ordinaire.

Pour la Bénédiction des poignards, des trompettes à clef... et si l'on veut, pour *Aïda*, des cornets à piston...

Le cornet fut substitué à la trompette, lors de la modification des instruments de cuivre, par Adolphe Sax.

Dufrènes et Forestier furent les premiers cornetistes qu'il y eut à l'Opéra.

Benvenuto Cellini, 2 actes (1). Hector Berlioz : le 3 septembre 1838.

« Cet ouvrage est d'une telle difficulté qu'il ne passa qu'après vingt-neuf répétitions générales : il n'en fut donné que trois représentations ».

« Reprise peu heureuse en janvier 1839. »

« *Benvenuto Cellini* essuya une chute complète ». (F. Fétis.)

« Hector Berlioz, tempérament plus littéraire que musical, artiste incomplet et plus capable de briller dans la musique descriptive et purement instrumentale que dans la composition dramatique, qui exige des formes arrêtées, une déclamation expressive, des chants abondants et variés, beaucoup de naturel et d'instinct de la scène... »

« L'ouverture de *Benvenuto Cellini*, la première que l'on ait osé écrire à l'Opéra depuis *Guillaume-Tell*, est digne d'être mise au premier rang des œuvres symphoniques de H. Berlioz. » (J. d'Ortigue.)

---

(1) Encore une exception aux ouvrages en cinq actes généralement cités.

Ce qui est plus osé, c'est d'avoir le toupet de citer cette ouverture après le chef-d'œuvre de Rossini.

Malgré le succès qu'on lui fait aujourd'hui aux concerts Colonne et Lamoureux, — succès dit d'entourage ! — la nouvelle école acclame volontiers certaines pages d'auteurs jugées susceptibles d'entourer, de préparer, de faire valoir l'audition de fragments d'œuvres pour lesquelles le voisinage des chefs-d'œuvre classiques est à redouter.

« M. Hector Berlioz, réformateur musical, a de grands rapports avec Victor Hugo, réformateur littéraire. Leur première pensée à tous deux a été de soustraire au vieux rythme classique avec son *ronron* perpétuel, ses chutes obligées et ses repos prévus d'avance ; de même que Victor Hugo déplace les césures, enjambe d'un vers sur l'autre et varie, par toutes sortes d'artifices, la monotonie de la période poétique, Hector Berlioz change de temps, trompe l'oreille qui attendait un retour symétrique et ponctue à son gré la phrase musicale ; comme le poète qui a doublé la richesse des rimes, pour que le vers regagnât en couleur ce qu'il perdait en cadence, le novateur musicien a nourri et serré son orchestration ; il a fait chanter les instruments beaucoup plus qu'on ne l'avait fait avant lui, et, par l'abondance et la variété des dessins, il a compensé amplement le manque de rythme de certaines portions.

» L'ouverture de *Benvenuto* est très belle, aussi belle que celle d'*Euryanthe* ou de *Fidelio.* Tout l'ouvrage est semé de motifs travaillés avec beaucoup de soin, accompagnés souvent de contre-sujets, d'imitations et de canons qui dénotent chez M. Berlioz une profonde science d'harmonie, et qui auraient dû faire écouter, avec une attention plus religieuse, une œuvre de conscience, de talent, de volonté et peut-être de génie. » (T. G.).

Que dire après cela ? Qu'on eût mieux aimé une introduction comme celle des *Francs-Juges* que ce morceau symphonique. Quant à prétendre que l'ouverture de *Benvenuto* « est aussi belle que celle d'*Euryanthe* ou de *Fidelio* », nous

sommes loin de partager une semblable opinion. Pour trouver un point de comparaison, il fallait attendre *le Prophète :* en effet, il y a quelque analogie entre le sort qu'eurent ces deux ouvertures.

Le Lac des Fées. — 5 actes. Auber : 1er avril 1839.

Il était imprudent, un *1er avril*, de chercher, dans *le Lac des Fées*, un succès qui surnageât longtemps, après celui de la première.

« M. Auber, que l'on a vivement contesté dans ces dernières années, surtout parmi les musiciens, comme manquant de science et de profondeur, est un compositeur d'un mérite hors ligne. Il a un style à lui, ce qui est, à notre avis, la première qualité de tout artiste. Ce style, il est vrai, n'a peut-être pas toute la sévérité désirable ; mais il a un caractère bien tranché, et se fait aisément reconnaître : une phrase de M. Auber n'est pas la phrase d'un autre, et personne ne s'y trompe ; il a une abondance de motifs et de chants bien rare en ce temps de *contre-musique*, où chacun s'ingénie à étonner l'oreille et non à la charmer, où les exécutants prestidigitateurs escamotent des impossibilités charivariques, sans se soucier le moins du monde du sentiment, de la grâce, de la passion, du plaisir enfin, seul et véritable but de l'art.

» La réussite du premier jour n'a fait que se *consolider* ! »... (T. G.)

Les Martyrs. — 4 actes. Donizetti : 10 avril 1840. — Donizetti, le plus brillant représentant de l'école rossinienne.

« L'ouverture est un morceau remarquable, d'une conduite habile et d'une bonne facture. M. Donizetti s'est préoccupé du sens de la pièce et, contre l'habitude italienne, a fait pressentir le drame qui s'agite déjà sur le théâtre et va bientôt se dérouler devant les yeux ; c'est une préface qui prépare bien à ce qui doit suivre, et l'on pourrait même dire que la préface vaut mieux que le livre, et que le péristyle est plus riche que l'édifice. La teinte triste et sévère de l'andante, le chant froid et morne des quatre bassons, le roulement lu-

gubre des timbales voilées, le mouvement furieux et implacable des instruments à cordes, la prière vocale des chrétiens derrière la toile, tout annonce le drame immense où le vieux monde va se trouver en présence du monde nouveau, où le Dieu unique des chrétiens va livrer bataille aux quatre mille dieux de la théogonie païenne ». (T. G.)

« L'ouverture des *Martyrs*, dont l'allegro a le tort de rappeler celui de la *Vestale*, est coupée vers le milieu par un chant lointain et mystérieux. — Meyerbeer s'en est souvenu en écrivant l'ouverture du *Pardon de Ploërmel*. » (G. Ch.)

La Favorite. — 4 actes. Donizetti : 2 décembre 1840. La centième représentation, le 13 décembre 1848. La quatre cent huitième, le 4 octobre 1872; succès qui se continue de nos jours.

La Reine de Chypre. — 5 actes. Halévy : 22 décembre 1841. Reprises : 1851, 1854; centième représentation, le 19 mai 1854. Reprise : 1878, au nouvel Opéra.

Charles VI. — 5 actes. Halévy : 15 mars 1843.

« La chanson nationale : « Guerre aux tyrans ! » est devenue célèbre. Le duo des cartes, le sextuor du quatrième acte, la chanson soldatesque avec accompagnement de tambour, comptent parmi les meilleures pages de cette partition. Reprise avec changements : 4 octobre 1847. »

Dom Sébastien, 5 actes, Donizetti, 13 novembre 1843. Funérailles de la pièce.

Marie Stuart, 5 actes, Niedermeyer, 6 décembre 1844.

Il n'est resté de cet opéra que la romance des adieux de Marie Stuart à la France.

Jérusalem, 4 actes, Verdi, 26 novembre 1847.

Cette partition (traduction d'*I Lombardi*) est la première de Verdi représentée à l'Opéra. — Le sextuor du premier acte en est considéré comme la page la plus large.

Jeanne la Folle, 5 actes, L. Clapisson, 6 novembre 1848.

Le Prophète, 5 actes, Meyerbeer, 16 avril 1849.
Centième représentation : 14 juillet 1851.
Trois centième représentation : 15 janvier 1872.

Le laps de temps écoulé entre *les Huguenots* (1836) et *le Prophète* (1849), est plus grand que celui qui sépare *Robert-le-Diable* (1831) des *Huguenots*. M. Meyerbeer prenait le temps qu'il lui fallait.

Si le temps ne fait rien à l'affaire, il n'y aura pas nui du moins, car « le temps n'épargne pas ce qu'on a fait sans lui. » Et, à ce point de vue, on serait presque en droit de réfuter l'opinion d'Alexandre Dumas lorsqu'il dit : — « Jamais Meyerbeer n'est distrait un instant de son but, et son but, c'est le succès. Bien certainement, Meyerbeer se donne plus de mal à faire ses succès qu'à faire ses partitions.

» Nous disons cela, poursuit-il, parce qu'il nous semble qu'il y a double emploi; Meyerbeer pourrait laisser ses partitions faire leurs succès elles-mêmes; nous y gagnerions un opéra sur trois.

» J'admire, ajoute-t-il, d'autant plus cette qualité de l'homme tenace, que cette qualité me manque entièrement... » Et à bien d'autres aussi, quand ça ne serait qu'à Halévy; on est doublement disposé à le regretter.

« ... Au lieu de ne point se prodiguer et de n'accepter que des drames intéressants et poétiques, Halévy eut le tort de multiplier ses efforts, d'adopter des poèmes sombres et traînants, d'écrire avec une précipitation et une négligence regrettables... » (G. Ch.)

Si Meyerbeer n'a jamais été distrait de son but, il l'a toujours atteint, et ses succès comptent autant de chefs-d'œuvre.

Le dernier, *le Prophète*, constitue admirablement le genre du drame-opéra. « Le drame est le besoin le plus actif du XIXe siècle, et nul n'est comparable à Meyerbeer pour la puissance dramatique. Meyerbeer s'est immortalisé en composant *Robert*, *les Huguenots* et *le Prophète*. »

Nous avons parlé, ailleurs, de la visite faite, après le spectacle, par Meyerbeer et Roqueplan, à l'orchestre, pour déterminer avec Girard, les places qu'occuperaient la troisième flûte et la clarinette basse.

Les répétitions en double quatuor se suivirent régulièrement. Elles étaient indispensables pour le maître. Pour l'essai de ses différentes versions, pour régler, par un doigté convenu, l'accompagnement des premiers violons, dans le songe; enfin, pour que chaque artiste ait pris connaissance de sa partie avant de prendre part à la répétition à orchestre.

De ce côté encore, Meyerbeer arrivait à son but.

« L'œuvre de Meyerbeer est tout un monde... on peut affirmer qu'elle ajoute, dans le talent de l'auteur, un cercle ascendant à cette spirale que Gœthe présente comme l'emblème du progrès.

Meyerbeer est, depuis Gluck, le compositeur le plus essentiellement dramatique qui se soit fait entendre à l'Opéra... *Robert-le-Diable, les Hugenots, le Prophète*, cette triologie musicale, caractérisent l'inspiration, la pensée, le rêve. (T. G.)

Nous n'avons trouvé jusqu'à présent sur notre route que deux points culminants, tous deux de niveau et dont la hauteur dépasse tous les autres. Les points élevés qui se sont rencontrés, nous les avons signalés. Nous avons reconnu que quelques-uns d'entre eux approchaient de très près de leur hauteur. Nous nous sommes fait un devoir, un plaisir de distinguer, parmi ces derniers, des parties très importantes, très grandes, non pas comme étant toujours de niveau, mais du moins dans le caractère élevé, dans l'inspiration réelle, dans le talent, le génie même, avec un degré de supériorité égal, et lequel dépasse parfois les deux colosses qui, dans leur ensemble, les dominent cependant.

Ces deux colosses chefs-d'œuvre sont : *les Huguenots*, l'opéra-drame, et *le Prophète*, le drame-opéra.

Il faut ajouter que n'établissant aucun niveau, mais en inscrivant sur une même ligne tous les chefs-d'œuvre dignes

de ce nom, il est difficile d'établir une préférence, tant la diversité d'école, du genre, de style est grande. Nous pouvons les admirer également, en apprécier toutes les beautés, sentir en nous une sympathie plus ou moins directe pour tel ou tel; mais pour les placer par degré de supériorité au faîte de l'édifice, ça ne peut être que par un sentiment personnel que l'on ne saurait faire prévaloir.

CHAPITRE V

DE 1849 A 1865

QUATRIÈME PÉRIODE

Nous voici donc à peu près à moitié chemin du parcours que nous nous sommes imposé. Nous y sommes, en ce moment, élevé à une hauteur que nous pouvons craindre de ne plus rencontrer.

Nous aurons, à l'avenir, des perspectives de détails de grande beauté, des monuments jetés çà et là, où l'on peut admirer le grandiose des conceptions, la réalisation du savoir *faire grand*, qui n'est pas celle du savoir *faire long*, le charme et la grâce des lignes tracées par des mains vigoureuses et puissantes, — autant de stations auxquelles nous nous arrêterons, et dont nous garderons le précieux souvenir des maîtres qui se sont révélés dans ce dernier trajet qu'il nous reste à faire.

L'Enfant prodigue, 5 actes, Auber, 6 décembre 1850.

Sapho, 3 actes, Ch. Gounod, 16 août 1851.

Partition d'un vif intérêt musical; — à mentionner : l'air du pâtre, le duo du deuxième acte, de beaux chœurs écrits dans la manière large et solennelle de Haendel. (G. Chouquet.)

Le Juif errant, 5 actes, Halévy, 23 avril 1852.

La répétition générale ne fut pas terminée avant quatre heures du matin. Halévy avait justifié, une fois de plus, la réputation que lui avait faite Roqueplan : celle de savoir faire grand... et long.

Louise Miller, 4 actes, Verdi, 2 février 1853. — Traduction de l'opéra italien : *Luisa Miller*.

La Fronde, 5 actes, Niedermeyer, 2 mai 1853.

La Nonne sanglante, 5 actes, Ch. Gounod, 18 octobre 1854.

Cet ouvrage, d'une haute valeur musicale, ne fut joué cependant que onze fois.

Les Vêpres siciliennes, 5 actes, Verdi, 13 juin 1855.

C'est le premier ouvrage que Verdi ait expressément composé pour la scène française.

Le Trouvère, 4 actes, Verdi, 1er avril 1857.

C'est la traduction de *Il Trovatore*.

Reprise : 1860 ; centième représentation, 23 janvier 1863. La deux cent onzième, le 7 octobre 1872.

La Magicienne, 5 actes, Halévy, 17 mars 1858.

« Sans parler des autres ouvrages d'Halévy (opéra-comique), certes celui qui a consacré sa vie à des travaux aussi considérables et aussi variés, a montré quelle était la souplesse, en même temps que la fécondité de son talent. Il nous semble pourtant que dans toute sa longue et noble carrière Halévy n'a rien créé de plus beau que *la Juive*, ni de plus charmant que *l'Éclair :* il eut donc le bonheur et le malheur de se surpasser en cette mémorable année de 1835. »

« Écrire dans la même année et faire applaudir à dix mois de distance un drame lyrique en cinq actes et une comédie musicale en trois actes, privée de chœurs et où ne figurent que deux ténors et deux sopranos, c'est accomplir un véritable tour de force. »

Roland à Roncevaux, 5 actes, Mermet, 3 octobre 1864, reprise 1866.

L'Africaine, 5 actes, Meyerbeer, 28 avril 1865.

Meyerbeer s'était proposé de revoir et de modifier ce grand ouvrage : la mort l'enleva avant la mise à l'étude de *l'Africaine*. — F.-Z. Fétis a présidé aux répétitions.

Centième représentation : le 9 mars 1866. Cent représentations en moins d'une année, c'est là un fait à enregistrer dans les annales de l'Opéra. Qu'on se garde surtout d'en

conclure que *l'Africaine* est le chef-d'œuvre de Meyerbeer. (G. Ch.)

Ce n'est pas, cependant, l'avis de Fétis, sur le dernier ouvrage de Meyerbeer auquel il a attaché son nom. A son avis, cet opéra est le *plus complet*, le *plus parfait* du maître, et le couronnement de son œuvre.

« MM. les éditeurs de *l'Africaine* ont voulu faire connaître, au monde musical, les inspirations du maître, sacrifiées aux nécessités de la scène. Si pareille chose avait été faite pour *Robert-le-Diable* et pour *les Huguenots*, on connaîtrait des trésors de musique dont on pourrait faire plusieurs beaux opéras. »

On peut se rendre compte de l'importance de ces coupures, en consultant les livrets de ses opéras. Que de paroles supprimées !

« Tout cela a disparu pour jamais, sans compter, dans *les Huguenots*, la scène si émouvante du bal des protestants à l'hôtel de Nesle, et celle qui la suit, lesquelles ont été supprimées sans le consentement du maître. »

Il y a ici une bien grande présomption de la part de Fétis dans les paroles suivantes :

« Je dois ajouter, dit-il, aux choses dont j'ai déjà pris l'initiative, la détermination de tous les mouvements que j'ai faits au métronome avant d'envoyer la partition de *l'Africaine* à la copie. Ils n'ont pas été modifiés pendant les répétitions et sont restés tels que je les avais fixés, d'où je dois conclure, en raison de l'effet produit, que j'ai bien saisi le caractère des pensées du maître. »

CHAPITRE VI

DE 1865 A 1878

CINQUIÈME PÉRIODE

Don Carlos, 5 actes, G. Verdi, 11 mai 1867.

. . . .

Hamlet, 5 actes, A. Thomas, 9 mai 1868.

Reprise : en 1872.

Centième représentation : 1873.

« En combinant les sons du saxophone baryton avec ceux du cor anglais, l'auteur d'Hamlet obtient une sonorité nouvelle, étrange et convenant à merveille à des tableaux du monde surnaturel (scène de l'Esplanade). » (G. Ch.)

Faust, 5 actes, Ch. Gounod, 3 mars 1869.

« Ce bel ouvrage a été composé pour le Théâtre Lyrique, où il fut représenté pour la première fois, le 19 mars 1859. »

Centième représentation : 5 novembre 1871.

Jeanne d'Arc, 5 actes, Mermet, 5 avril 1875.

Le Roi de Lahore, 5 actes, J. Massenet, 27 avril 1877.

Le Roi de Lahore clôt la liste des grands ouvrages, opéras en cinq actes, dont nous avons vu le défilé à l'Opéra. Il est, en même temps, le point final de notre carrière au théâtre, et le point de départ d'une génération qui annonce une nouvelle période.

Ces vingt à vingt-cinq ouvrages se divisent en plusieurs

périodes qui se distinguent chacune par un point culminant. Elles embrassent plus ou moins d'années, selon que le progrès accompli dans chacun des espaces de temps désigné se soutient, dure, jusqu'à ce qu'un nouveau point, à son tour surélevé, se soit fait jour, et que de nouveaux rayonnements s'étendent après lui, pour le faire disparaître, ainsi que le veut la loi commune.

Et, comme l'a très bien dit Halévy, prenant exemple des générations antérieures : « C'est le destin des œuvres théâtrales, c'est surtout celui des partitions, de perdre un jour la faveur du public, facilement entraîné vers des émotions nouvelles.

» La musique est de tous les arts, celui qui vieillit le plus vite; ne s'appuyant pas, comme la poésie, sur la philosophie de l'observation; n'ayant pas, comme la peinture, un point de comparaison perpétuel avec les phénomènes extérieurs, la musique donne une large part à la mode, à la fantaisie, à la convention; des mélodies qui faisaient pleurer nos pères, nous semblent grotesques, et nous ferions des airs de ballet avec les morceaux les plus pathétiques. Tous les cinquante ans au plus, le goût musical se renouvelle; c'est lui qui fait que les reprises de chef-d'œuvre sont rarement heureuses, si la tradition en est interrompue pendant un quart de siècle seulement... » (T. G.)

Mais ces beaux ouvrages, ces chefs-d'œuvre formant les sommets des périodes que l'on vient de passer en revue, et qui offrent entre eux des comparaisons dont nous avons effleuré quelques parties, par le rapprochement de certains détails, se succèdent les uns aux autres, conservant des traditions qui sont la base de leur provenance.

Ils vivront plus ou moins de temps par leur puissance, par leur génie, sans rompre avec ceux qui ont vécu glorieusement avant eux.

Il ne semble pas qu'il puisse en être de même avec les œuvres de l'école actuelle. Celles-ci s'éloignent des traditions; les auteurs ont brûlé leurs vaisseaux. Rien ne les

relie au passé. Leur style paraît insaisissable; il se confond dans une sorte de mélopée appropriée à tout sentiment, à toute phrase, à toute scène, de manière à n'en faire qu'une par acte, en attendant qu'il soit possible d'en écrire une pour l'opéra entier.

Les lignes suivantes, écrites il y a un demi-siècle, en leur attribuant un sentiment d'actualité on ne nous accusera pas d'exagération dans leur application.

« L'opéra d'aujourd'hui est en quelque sorte une symphonie visible où le sens des harmonies de l'orchestre est traduit par les personnages et les décorations: les voix y font le rôle d'instrument, puisque les paroles qu'elles récitent ne sont presque jamais entendues...

» L'opéra moderne est le drame du son et non de la pensée; les vers n'y servant que de fils de canevas où se brodent les dessins mélodiques. » (T. G.)

Mais si nous remontons le demi-siècle et que nous lui appliquions les paroles ci-après qui le concernent : « nous en sommes à la période des complications, et, en cela, nous n'avons fait que suivre la marche ordinaire des choses. » En vérité, cela devient curieux.

Nous lisons, en effet: « En art, on ne peut pas rétrograder c'est-à-dire revenir du composé au simple ». (Le même.)

Nous voilà donc en ce moment au composé.

Mais ne savons-nous pas « qu'on se tromperait beaucoup si l'on croyait que la musique a procédé du simple au composé. C'est le contraire qui est vrai. On ne saurait s'imaginer combien la musique a eu d'efforts à faire pour parvenir à être elle-même, à être conforme à sa vraie destination ». (F. Halévy).

Et bien, puisque sa destination est, par la marche des choses, le composé (et que nous ne pouvons rétrograder), du composé — disons mieux, si l'on veut — du compliqué, l'école actuelle nous conduit... à quoi?

A ce que MM. Massenet, Saint-Saëns, Reyer, Paladilhe s'occupent de répondre à cette heure. Une période nouvelle est ouverte, c'est à eux de tracer une voie où les jeunes vont les suivre à leur tour. En attendant que les premiers soient arrivés au faîte du progrès qu'ils sont chargés d'accomplir, que les nouveaux venus prennent place à leur côté, poursuivant et affermissant leur tendance dans une Foi commune, en attendant qu'il surgisse un ouvrage éclatant, opéra, drame, un monument, enfin, dont les proportions, la grandeur du style, du « faire », l'élévation de pensée, la richesse des détails, toutes conditions remplies par le talent, l'inspiration, le génie ; en attendant que cette nouvelle période ait, à elle aussi, son point culminant, qu'elle soutienne le poids de la comparaison, comme l'ont fait les périodes précédentes, on ne peut être fixé sur la nature du progrès, du genre lui-même, de la forme à venir, ni prévoir si elle se rattachera par un fil quelconque à ses aînées, ou si les tendances allant au delà de toute limite n'y mettront pas obstacle ?

Alors cette musique de l'avenir, tant attendue, si ardemment désirée par la nouvelle école, et qui aura si longtemps été une menace, une épée de Damoclés suspendue sur la tête des opposants, des arriérés, des routiniers, et d'autres noms dont on ne manquera pas de nous appeler, cet avenir sera arrivé à être le présent, lequel vivra seul, sans souvenirs d'autrefois. Car il aura fait feu et flamme pour anéantir tout ce qui se trouvait sur son passage.

A ce présent distancé du nôtre par combien d'années ? — on ne peut le dire — quel sera pour lui l'avenir? si le progrès, tel qu'on est convenu de l'appeler, ne bifurque pas un beau jour et ne déraille point de la voie sur laquelle il est lancé à toute vapeur.

CHAPITRE VII

En résumé, des œuvres que nous avons inscrites à leur date de représentation, sur la liste du parcours que nous nous sommes tracé, liste extraite du « répertoire général du théâtre de l'académie de musique » (1), il ne ressort qu'un très petit nombre d'ouvrages reconnus comme chefs-d'œuvre. Nous n'entendons parler que des opéras en cinq actes.

Le chiffre des représentations qu'ils ont atteint; les reprises qui en ont été faites; le temps qu'ils se sont maintenus au répertoire courant; ces témoignages de succès, nous les avons enregistrés.

On a pu ainsi apprécier le mérite des ouvrages qui se sont approchés le plus près de ceux parvenus au faîte, au point culminant de chaque période, — division déterminée par l'apparition de l'un de ces chefs-d'œuvre.

Par la comparaison qu'ils ont éveillée, on s'est fait une idée des transformations, des changements qui se sont opérés par suite du degré d'impulsion donnée au mouvement des différents progrès survenus.

Au lieu de citer ici le titre de ces chefs-d'œuvre, ce qui de notre part serait un classement, un jugement que l'on pourrait contester, nous inscrirons le nom des auteurs qui se sont illustrés dans les différentes périodes où ils ont apparu : Rossini — Auber — Halévy — Meyerbeer — Donizetti — Verdi — Gounod — A. Thomas.

---

(1) *Histoire de la musique dramatique en France* (G. Chouquet).

Il serait difficile d'établir un classement des chefs-d'œuvre, à part celui de leur date de création; le genre auquel ils appartiennent, leur nationalité, leur style, leur école, sont autant de points qui éveillent plus ou moins la sympathie, et que l'on peut préférer l'un à l'autre, mais qui ne sauraient être méconnus.

Avant de passer de l'opéra au drame, il s'est produit un changement de genre d'ouvrages tant en deux et trois actes, qu'en cinq actes.

On en voit un exemple, à commencer de l'énoncé des ouvrages rétrospectifs à notre point de départ (1833).

Par la citation de ces ouvrages et de ceux que nous trouverons en chemin, on appréciera le caractère auquel appartient chacun d'eux.

En voici la liste complète :

Le Siège de Corinthe, 3 actes, Rossini.
Moïse, 4 actes, Rossini.
Macbeth, 3 actes, Chelard.
La Muette de Portici, 5 actes, Auber.
Le Comte Ory, 2 actes, Rossini.
Guillaume-Tell, 4 actes, Rossini.
François Ier à Chambord, 2 actes, Prosper de Ginestet.
Le Dieu et la Bayadère, 2 actes, Auber.
Euryanthe, 3 actes, Weber.
Le Philtre, 2 actes, Auber.
Robert-le-Diable, 5 actes, Meyerbeer.
Le Serment, 3 actes, Auber.
Gustave III, 5 actes, Auber.
Ali-Baba, 4 actes, Cherubini.
Don Juan, 5 actes, Mozart.
La Juive, 5 actes, Halévy.
Les Huguenots, 5 actes, Meyerbeer.
La Esmeralda, 4 actes, Mlle Louise Bertin.

Ce qui remplit les deux premières périodes (la période rétrograde comprise). Nous sommes arrivés à l'*opéra-drame*.

Poursuivons.

TROISIÈME PÉRIODE :

Stradella, 5 actes, Niedermeyer.
Guido et Ginevra, 5 actes, Halévy.
Benvenuto Cellini, 2 actes, H. Berlioz.
Le Lac des Fées, 5 actes, Auber.
La Vendetta, 3 actes, H. de Ruolz.
La Xacarilla, 1 acte, Marliani.
Le Drapier, 3 actes, Halévy.
Les Martyrs, 4 actes, Donizetti.
La Favorite, 4 actes, Donizetti.
Le Comte de Carmagnola, 2 actes, A. Thomas.
Le Freischütz, 3 actes, Weber.
La Reine de Chypre, 5 actes, Halévy.
Le Guerillero, 2 actes, A. Thomas.
Le Vaisseau Fantôme, 2 actes, Dietsch.
Charles VI, 5 actes, Halévy.
Don Sébastien, 5 actes, Donizetti.
Le Lazzarone, 2 actes, Halévy.
Othello, 3 actes, Rossini.
Richard en Palestine, 3 actes, A. Adam.
Marie Stuart, 5 actes, Niedermeyer.
L'Étoile de Séville, 4 actes, W. Balff.
Lucie de Lammermoor, 3 actes, Donizetti.
David, 3 actes, Mermet.
L'Ame en peine, 2 actes, de Flotow.
Robert-Bruce, 3 actes, Rossini, Niedermeyer.
La Bouquetière, 1 acte, A. Adam.
Jérusalem, 4 actes, Verdi.
L'Apparition, 2 actes, Benoist.
Jeanne la Folle, 5 actes, Clapisson.
Le Prophète, 5 actes, Meyerbeer.

C'est ici le terme de la troisième période du *drame-opéra*. Continuons.

QUATRIÈME PÉRIODE :

Le Fanal, 2 actes, A. Adam.
L'Enfant Prodigue, 5 actes, Auber.
Le Démon de la Nuit, 2 actes, Rosenhain.
Sapho, 3 actes, Ch. Gounod.
Zerline, 3 actes, Auber.
Le Juif-Errant, 5 actes, Halévy.
Louise Miller, 4 actes, Verdi.
La Fronde, 5 actes, Niedermeyer.
Le Maître Chanteur, 2 actes, Limnander.
Le Barbier de Séville, 4 actes, Rossini.
La Nonne Sanglante, 5 actes, Ch. Gounod.
Les Vêpres Siciliennes, 5 actes, Verdi.
Sainte-Claire, 3 actes, duc de Saxe-Cobourg-Gotha.
Pantagruel, 2 actes, Labarre.
La Rose de Florence, 2 actes, Billetta.
Le Trouvère, 4 actes, Verdi.
François Villon, 1 acte, Membrée.
Le Cheval de Bronze, 4 actes, Auber.
La Magicienne, 5 actes, Halévy.
Herculanum, 4 actes, F. David.
Roméo et Juliette, 4 actes, Bellini.
Pierre de Médicis, 4 actes, prince Poniatowski.
Sémiramis, 4 actes, Rossini.
Tannhäuser, 3 actes, R. Wagner.
La Voix humaine, 2 actes, Alary.
La Reine de Saba, 4 actes, Ch. Gounod.
La Mule de Pédro, 2 actes, V. Massé.
Le Docteur Magnus, 1 acte, E. Boulanger.
Roland à Roncevaux, 5 actes, Mermet.
L'Africaine, 5 actes, Meyerbeer.

Quatrième période close.

CINQUIÈME PÉRIODE :

Don Carlos, 5 actes, Verdi.
La Fiancée de Corinthe, 1 acte, Duprato.
Hamlet, 5 actes, A. Thomas.
Faust, 5 actes, Ch. Gounod.
Erostrate, 2 actes, E. Reyer.
La Coupe du roi de Thulé, 3 actes, Diaz.

Le total des opéras représentés de 1826 à 1873 à l'Académie de musique s'élève au chiffre de 83,

dont 26 en 5 actes,
— 17 en 4 actes,
— 16 en 3 actes,
— 19 en 2 actes,
— 5 en 1 acte.
83

On en compte :
18 dans la première et la deuxième période,
30 dans la troisième période,
29 dans la quatrième période,
6 dans la cinquième période.
83

3 ouvrages *soulignés* dans les deux premières périodes.
2 — — dans la troisième période.
1 ouvrage *souligné* dans la quatrième période.
2 ouvrages *soulignés* dans la cinquième période.
8 ouvrages *soulignés*, c'est-à-dire huit chefs-d'œuvre.

De ce nombre il ne demeure au répertoire présentement (1890) que les ouvrages dont le titre est souligné dans la liste ci-dessus.

Huit chefs-d'œuvre !

On voit que le progrès a marché impitoyablement sur les œuvres non soulignées, en les engloutissant dans la profondeur de l'oubli, en détruisant le genre de demi-caractère, purement musical, ne comportant aucun élément dramatique.

Aussi n'y a-t-il plus de « levers de rideau », d'ouvrages en un ou deux actes pour précéder le ballet. Il est vrai que celui-ci s'est trouvé, en compagnie des opéras, sur le même chemin où ils ont fait naufrage ensemble. Mais du moins ce dernier a surnagé, et grâce à ses ailes, il s'est maintenu dans des proportions plus restreintes ; le jeu scénique, l'action, la pantomime ayant sombré, il ne reste plus aujourd'hui que la danse. Aussi en use-t-il, comme de la muscade. On le voit toujours suivre (à l'inverse de l'affiche) *la Favorite* ou *Rigoletto* (1). Tel est le changement que le progrès a amené. Il ne pouvait se faire qu'en détruisant. Il lui était difficile de progresser dans la voie qu'il a parcourue si glorieusement de concert avec son fidèle allié : l'opéra de genre et le ballet d'action. Et les soirs qui réunissaient, autrefois, *le Comte Ory* ou *le Philtre*, à *la Jolie Fille de Gand* ou au *Corsaire*, etc., — ces soirs-là étaient difficiles à surpasser ! on en conviendra...

---

(1) Même en matinée, ce qui va ajouter un regain de succès à des ouvrages que bientôt on ne comptera plus au répertoire.

CHAPITRE VIII

NOTES ET CRITIQUES. — QUATRE-VINGT-NEUF DU CHANT

Restent donc ces points culminants, ces chefs-d'œuvre que nous avons vus surgir à chaque période, qui sont debout, et que nul orage n'est venu abattre encore.

A chacun d'eux s'attachent des éléments d'exécution qui ont droit à une même comparaison entre eux, selon l'influence plus ou moins directe, plus ou moins salutaire qu'ils ont exercée par leur concours sur les conceptions des maîtres. Nous voulons parler des chanteurs.

A cette époque (1833), la troupe de l'Opéra était remarquable d'ensemble; elle se composait de sujets hors ligne, d'artistes de premier ordre, Nourrit, Lafont, Massol, Dabadie, Levasseur, P. Derivis-Falcon, Damoreau, Dorus-Gras, dont on peut se donner l'idée du genre de mérite, de talent, par le caractère des œuvres qu'ils ont eu à interpréter.

Quelques appréciations d'auteurs et de critiques contemporains nous aideront à distinguer la valeur de ces artistes, et de nous initier, en même temps, à la réputation qu'ils ont acquise, à l'autorité qui les ont élevés au premier rang, désignés comme étoiles.

Le Siège de Corinthe, 3 actes, G. Rossini : le 9 octobre 1826.

« Adolphe Nourrit, que son talent désignait au choix du maître et appelait à être un des plus brillants instruments de la rénovation qui se préparait, avait été chargé du principal rôle de ténor, jeune guerrier du nom de Néoclès, Ce rôle était

écrit dans un style qui ne lui était pas familier, et dans des conditions de vocalisation nouvelles pour lui. Sincèrement dévoué à l'amour de son art, sévère pour lui-même, il eut le courage, après cinq ans d'exercice et de succès, de se placer encore une fois sous la direction de son maître Garcia. Ce n'était pas assez de déclamer le récitatif avec intelligence, avec un sentiment vrai, d'exprimer avec charme toutes les nuances de la mélodie, il fallait joindre à ces qualités déjà acquises et toujours nécessaires une science du chant plus complète, et assouplir une voix parfois rebelle. Ses nouvelles études lui furent heureuses et profitables. Il avait, d'ailleurs, à côté de lui un modèle parfait de cet art du chant, Mme Damoreau, engagée récemment à l'Opéra, et qui, dans le *Siège de Corinthe*, remplissait le rôle de la jeune princesse de Pamyra; Dérivis père représentait Mahomet II, mais il n'appartenait pas à l'école nouvelle, n'avait aucune prétention à l'agilité vocale, et le maître dut simplifier pour lui tous les traits brillants répandus dans le rôle. Toutefois, par son talent de comédien, il soutint bien l'honneur du personnage. Un autre rôle de ténor, un peu effacé à l'arrière-plan, celui du gouverneur de Corinthe, Cléomène, échut à Nourrit père... »

Moïse, 4 actes, G. Rossini : 26 mai 1827.

« Dans *Moïse*, Nourrit chanta le premier ténor, Aménophis; Mme Damoreau, Anaï; Mme Dabadie, la reine Sinaïde; Mlle Mori, Marie; et Dabadie, Pharaon; Dérivis avait fui devant les vocalisations importées à l'Opéra et avait été remplacé par Levasseur, enlevé au Théâtre-Italien par le nouveau directeur, M. Émile Lubbert, et rentrait brillamment, par le beau rôle de Moïse, à l'Opéra français, où il avait d'abord débuté. » (F. Halévy.)

Don Juan, 5 actes (Castil-Blaze), Mozart : 10 mars 1834.

Interprètes : Nourrit (Don Juan), Levasseur (Lepozello), Lafont (Ottavio). P. Dérivis (le Commandeur), Dabadie (Masetto); Mlle Falcon (donna Anna), Mme Damoreau (Zerline) et Mme Dorns-Gras (Elvire).

Reprises : 31 mars 1841 avec Barroilhet pour Don Juan et

Mmes Dorus, Nau et Catinka Heinefetter dans les rôles de donna Anna, Zerline et Elvire; — 2 avril 1866, avec Faure, Obin, Naudin, David, Caron, Mmes Gueymard, Saxe et Battu; — 6 décembre 1869, avec Faure, Mmes Julia Hisson, Miolan-Carvalho et Gueymard.

La centième représentation a eu lieu le 4 novembre 1872.

La musique de Mozart que l'on a adaptée au ballet intercalé dans *Don Juan* se compose aujourd'hui :

Première partie : Entrée. — Menuet de la symphonie en *sol* mineur pour orchestre (la première reprise dite *trois* fois, ce qui produisit un singulier effet, et jeta un trouble extrême dans l'exécution).

Deuxième partie : Variations. — Échos (fragments de quatuor et quintette pour instruments à cordes).

Troisième partie : Finale. — Marche turque, tirée d'une sonate pour piano, instrumentée par Auber.

Ces trois parties ont chacune, à peu près, le même développement.

La deuxième diffère des deux autres comme timbre; elle est écrite par Mozart pour instruments à cordes, seulement.

L'opposition de sonorité de cette partie du ballet, avec les deux autres, est d'un effet dont le contraste est d'autant plus apprécié, que la musique se trouve appliquée aux variations ou échos, c'est-à-dire solos de danse. Il n'y a, par conséquent, aucune nécessité, aucun avantage à ajouter des instruments à vent à ces fragments de quatuor et de quintette. D'ailleurs, le caractère de ces morceaux, la manière dont ils sont écrits ne permettent point de les concevoir autrement.

Quant au menuet chanté et dansé qui termine le ballet, il fait partie de l'ouvrage et est écrit pour trois orchestres dont deux sur le théâtre...

« L'idée de monter dignement *Don Juan* à l'Opéra était heureuse et praticable; la troupe en donnait facilement le moyen. Nourrit avait toutes les qualités d'un don Juan.

Levasseur était un Leporzello excellent. Lafont, qui avait une très belle voix, osa chanter don Ottavio, et se fit applaudir dans l'air charmant et redoutable triomphe de Rubini. Prosper Dérivis était bien la solide et retentissante statue du commandeur. Les rôles de dona Anna, de Zerline, d'Elvire, confiés à M[mes] Falcon, Damoreau et Dorus, furent rarement aussi bien chantés, aussi bien remplis, qu'ils le furent par ces habiles cantatrices. Mais le désir de *faire du spectacle* égara l'ambition trop ardente du metteur en scène et le zèle du chorégraphe. Quelques apparitions fantastiques ne furent pas du goût du public, et la musique de Mozart ne s'en accommoda pas. Toutefois on rendit justice à la bonne exécution des rôles, à l'ensemble, à la vigueur des chœurs et de l'orchestre, et on reconnut qu'une pensée essentiellement musicale avait présidé à cette tentative, qui aurait réussi, si des accessoires dangereux n'avaient donné une juste prise à la critique. » (F. Halévy.)

« Lorsque, peu de temps après, la direction des Italiens passa aux mains de Lumley, ce faiseur habile et audacieux me proposa de prendre le rôle de don Juan dans le chef-d'œuvre de Mozart qu'il voulait remonter avec Caroline (Duprez) et M[me] Sontag. La nouvelle en parvint au public et ne fut pas sans causer de l'émotion. On se souvenait du vieux Garcia, si remarquable dans ce superbe rôle; on était curieux de m'y voir à mon tour, de m'y comparer à lui ; on me faisait l'honneur de croire que je ne le laisserais pas regretter. Mais j'avais, moi, trop d'expérience de la scène pour m'imaginer sérieusement qu'un ténor pourrait faire un effet réel en ramassant le manteau laissé par un baryton, que ce qui est écrit pour une voix pourrait impunément être rendu par une autre; après mûre réflexion, je rompis les pourparlers engagés avec Lumley. » (Duprez.)

Eh bien ! le grand Duprez se trompait singulièrement.

Il est surprenant, toutefois, que la représentation de *Don Juan* à l'Opéra, que le succès de Nourrit, même dans un rôle de baryton, ne fût venu à sa connaissance ; il aurait

appris qu'un ténor pouvait faire un effet réel en ramassant le manteau laissé par un baryton. Ce n'était pas d'ailleurs la première fois qu'une substitution de voix se présentait. Il est vrai de dire qu'on procéda à l'opposé pour le rôle de Bertram qui dès l'origine avait été attribué à Dabadie baryton, lequel fut modifié par Meyerbeer et transporté dans le domaine de la basse taille pour Levasseur.

Dans pareil cas, ce n'est pas alors « ce qui est écrit pour une voix », mais bien ce qui a été modifié, transposé, transporté dans le domaine du ténor qu'il s'agit de rendre.

La vérité est que cette transformation pouvait se concevoir à l'égard de Nourrit, qui avait toutes les qualités éminentes exigées par le rôle, mais on a beau avancer qu'en faisant à Duprez l'honneur de croire qu'il ne laisserait pas regretter Garcia, cette mûre réflexion de rompre avec les pourparlers fut sagesse de sa part.

« L'habileté de Nourrit comme chanteur était intimement liée à son intelligence du théâtre. Chez lui, les qualités qui font le comédien se confondaient naturellement, sans aucun effort de sa part, avec son talent de chanteur. La prononciation était nette et élégante, le sentiment de la phrase musicale excellent. Aussi habile à saisir les nuances d'un rôle qu'heureux à les exprimer, comprenant le charme et le pouvoir de la mélodie aussi bien que la finesse ou l'énergie d'une situation, il séduisait le spectateur par la grâce de son chant, la distinction de son jeu, et savait au besoin l'entraîner par une action chaleureuse et théâtrale, dans la bonne acceptation du mot. De l'alliance de ces qualités diverses, toujours présentes et toujours associées, naissaient une interprétation communicative parce qu'elle était sympatique, et une sorte de diction harmonieuse qui donnait à chaque mot et à chaque note sa valeur et son importance relatives... »

« *La Muette*, *le Comte Ory*, *Guillaume-Tell* semblent avoir été choisis pour éclairer les qualités de Nourrit des jours les plus favorables. On ne pouvait mieux rencontrer pour faire apprécier la flexibilité de son talent... » (F. Halévy).

« Nourrit était un artiste consciencieux et sympathique; il disait bien; dans son chant il me fit toujours l'effet d'apporter moins de tendresse sentie que de fougue et de chaleur. Sa voix tenait de ce qu'on appelait jadis la haute-contre, s'étendant très haut dans un registre mixte. Lorsque le hasard me plaça en antagonisme avec lui, je savais bien que l'émission de cette voix blanche et quelque peu gutturale n'avait aucun rapport avec celle que je m'étais formée; je savais encore que je me servais du récitatif tout autrement que lui et les chanteurs qui m'avaient précédé, car il était d'usage alors de le débiter plutôt que de le chanter : on le considérait, si je puis risquer cette comparaison, comme une passerelle pour aller d'un morceau à un autre; moi, au contraire, je voyais dans le récit la partie solide, indispensable à l'action, essentielle à bien exprimer, servant de base au morceau vocal, dans lequel la mélodie, l'harmonie et le rythme l'emportent nécessairement sur les paroles. » (G. Duprez).

... S'il est vrai de dire que, dans le rôle d'Arnold, il a été surpassé par Duprez, il restera toujours à Nourrit l'honneur d'avoir établi et dessiné ce beau rôle.

« Duprez apportait à l'Opéra une connaissance complète et pratique de l'art du chant, et de fortes études musicales qui avaient manqué à l'éducation tardive de Nourrit. Le grand succès, on peut dire le triomphe obtenu par Duprez lors de son début dans *Guillaume-Tell*, tenait aussi aux qualités qui lui sont propres : l'ampleur du style, l'exécution magistrale, la puissance de la voix, l'accentuation chaudement colorée, qualités que ne comportait pas l'organisation musicale de Nourrit, si richement doué d'ailleurs. Si dans l'*allegro* de l'air célèbre du quatrième acte, il a été vaincu par Duprez, dont le magnifique *Suivez-moi!* entraînait la salle entière, il savait, comme lui, mais par d'autres moyens, nous toucher jusqu'au fond du cœur dans le trio, et ce cri sublime de la douleur d'un fils : *Je ne te verrai plus!* trouvait, dans l'âme des deux grands artistes, l'écho de la belle inspiration du maître, et, dans leur voix, des accents diversement modulés

qui arrachaient des larmes. Et avec quelle tendresse Nourrit chantait l'air charmant du Sommeil de *la Muette!* avec quel art et quelle grâce les suaves mélodies du *Comte Ory*, les cantilènes légères et élégantes du *Dieu et la Bayadère!* Le paysan du *Philtre* le montra plus tard sous un aspect nouveau. Nourrit surmontait très heureusement les difficultés vocales répandues dans des rôles de couleurs si variées; il tournait habilement celles qu'il ne voulait ou ne pouvait aborder de front, et se livrait sans réserve à l'expression des situations où il se sentait maître. Il savait au besoin, par une transition ménagée avec beaucoup d'adresse, enchaîner les sons adoucis de la *voix de poitrine* aux sons plus fins encore de sa *voix de tête*, qui était à la fois gracieuse et sonore.

» Ceux qui n'ont pas entendu Nourrit ne doivent pas conclure de ce qui vient d'être dit qu'il ne savait pas donner aux sentiments énergiques l'expansion puissante qui subjugue et force l'applaudissement. On sait quel effet il produisait dans l'admirable quatrième acte des *Huguenots*, dans le grand duo de *la Muette :* « Amour sacré de la patrie, » brillant et palpitant d'un élan chaleureux... dans le trio et l'air de *la Juive.* On sait de quel coloris chevaleresque il a revêtu les mélodies inspirées qui abondent dans *Robert-le-Diable.* » (F. H.)

Après la rénovation que nous avons vu s'accomplir par le grand mouvement musical produit par les œuvres de Rossini, les choses changèrent de face. Le règne de la vocalise, de l'agilité des voix, des traits brillants, des points d'orgue répandus à profusion dans les opéras, allait bientôt disparaître par de nouvelles tendances qui commençaient à poindre à l'horizon, par un style nouveau qui allait, comme par le passé, s'emparer du théâtre et reléguer encore une fois dans le silence des bibliothèques d'autres partitions devenues célèbres qui, à leur tour, devaient subir le même sort que leurs aînées.

Il fallait cette fois tourner... *tourner au nord.*

Le mouvement dramatique qui affluait de toutes parts, y conduirait à toute voile.

En attendant, l'orage grondait ailleurs et une révolution

imprévue était sur le point d'éclater; l'art du chant devait avoir son quatre-vingt-neuf!

On sait que Nourrit abandonna la lutte qui allait s'engager par le fait de l'apparition de Duprez à l'Opéra.

On regretta cette décision de sa part... sans doute à cause de l'issue fatale qu'elle devait avoir!

Envisagée au point de vue du mouvement qui allait s'opérer dans le chant, nous ne pouvons ajouter foi en les paroles de notre maître Halévy : « Il est mille fois regrettable que Nourrit et Duprez n'aient pu concourir ensemble à l'éclat de l'Opéra. »

Non! certes, ce n'était point un concours à courir, une lutte même n'était pas possible; il fallait une abdication, une retraite à la subite apparition de ce flot tumultueux qui allait monter... monter en envahissant, en détruisant, après avoir ravagé tout ce qui se trouvait sur son passage.

En effet, le chant (des sujets, des coryphées, des chœurs) fut ravagé de fond en comble; les œuvres eurent des intentions musicales que les compositeurs ignoraient eux-mêmes, des mouvements différents de ceux des auteurs. Leur création fut recréée.

Cette histoire tout le monde la sait.

Dès lors on chanta tout autrement que par le passé. Les œuvres étaient transformées.

Si, par impossible, une reprise de ces mêmes ouvrages tenant le répertoire, eût été réclamée, avec les traditions et dans les conditions originelles, on ne les aurait jamais reconnus.

Ce grand mouvement *musical* qui venait révolutionner l'art, Nourrit le pouvait-il accepter? Non. Aussi, l'ayant compris, aussitôt jugé, il vit qu'il était atteint par l'avalanche, qui en menaçant l'art, tombait sur lui. — Il se retira, et fit bien.

L'art ne put l'en récompenser... Dieu ne le permit pas!

« Ceci se passait le 17 avril 1837.

» Jamais, depuis sa création, *Guillaume-Tell* n'avait attiré une pareille assistance dans la salle de l'Opéra. La curiosité

du public, excitée depuis six mois par les articles des journaux, allait donc enfin se satisfaire ! Aussi, lorsque j'apparus sur le haut de ma montagne, après l'introduction du premier acte, ne distinguai-je qu'un formidable ensemble de lorgnettes braquées sur moi. Je supportai bravement ce premier assaut de curiosité et descendis en scène ; mais à peine y fus-je que, me retournant pour parler aux braves Suisses qui m'entouraient, j'entendis un petit rire étouffé circuler dans toute la salle : c'étaient les talons à l'aide desquels mon directeur avait à toute force voulu me grandir qui provoquaient l'hilarité. Je fis néanmoins bonne contenance, tout en me promettant de me retourner le moins possible (1).

» Une fois seul en scène, l'épaisseur du silence qui se fit m'effraya. Je chantai le récit : *Il me parle d'hymen, jamais*, etc. (2). De même qu'à la répétition générale, une sorte de frou-frou, dont je ne compris pas le sens, l'accueillit du haut en bas de la salle, et j'entamai mon duo avec le baryton (Dérivis fils), sans savoir si j'avais plu ou si j'allais échouer. Il faut le dire, j'eus peur !... Mais après la phrase : *O Mathilde, idole de mon âme !*... le doute ne me fut plus possible : un tonnerre d'applaudissements avait éclaté... L'oppression me quitta, je respirai enfin !...

» Mais une victoire ordinaire ne pouvait succéder à une si belle attaque, sans ressembler à une déroute ; ma tâche n'en devenait donc que plus difficile. Heureusement, l'enthousiasme du public a toujours pour effet de décupler les moyens de l'artiste ; il s'établit dans ce cas là entre eux une communication intime, la chaleur de l'un excite naturellement la chaleur de l'autre. Au deuxième acte, dans mon duo avec Mathilde, si bien représentée par Mme Dorus, des exclamations approbatives, qui venaient souligner chaque phrase

---

(1) Inconvénient dû à l'auteur du poème qui a conçu pour un ténor un rôle qui naturellement devait appartenir à une basse. (T. G.)

(2) « Duprez dit beaucoup trop lentement les récitatifs. Nous croyons que le récitatif doit être rapproché autant que possible de la déclamation et que, par conséquent, il doit s'éloigner du chant proprement dit ». (T. G.)

de mes récits, m'enlevèrent peu à peu tout reste d'appréhension. Le trio s'en ressentit. *Mon père, tu m'as dû maudire...*, fut aussi applaudi que *O Mathilde...*, au premier acte. Je pouvais déjà comparer cette soirée à celle de mes débuts à Rome, en 1834 ; mais lorsque j'eus chanté mon grand air, je ne puis dire ce qui se passa !... Ce que j'éprouvai est impossible à exprimer ; le triomphe dont je fus l'objet, ce n'est pas à moi de le décrire. Jamais, dans mes rêves les plus ambitieux, je n'eusse osé espérer à rien de semblable ! Jamais même je n'en aurais eu l'idée ».

« Successivement, je repris tout le répertoire laissé par Nourrit.

» *La Muette* fut ma dernière reprise, en 1837. L'année suivante, Halévy ma confia le premier rôle de son opéra *Guido et Genevra*, qui fut ma première création. Ce compositeur, et en général tous ceux dont j'ai, à diverses époques, chanté la musique, s'en sont presque toujours fiés à moi pour l'interprétation morale et matérielle de leur pensée.

» *Le Lac des Fées*, d'Auber, fut, en 1839, ma seconde création ; car je ne donnerai pas ce titre au rôle dont me chargea Berlioz dans son opéra de *Benvenuto Cellini*, donné en 1838 et qui n'eut que trois représentations. »

— Pendant l'une des représentations, se passa une scène qui, peut-être, plus tard, fit naître celle de *la Boule* (1) du Palais-Royal. Duprez apprenait, en scène, que sa femme venait d'accoucher d'un garçon :

« La joie me fit perdre la tête. Lorsqu'on s'embrouille dans cette musique compliquée et savante, telle que la composait Berlioz, il n'est pas facile de se retrouver. Je me tirai assez mal de cette aventure.

» En 1843, Duponchel céda son privilège à Léon Pillet. La fin de son administration avait été marquée par les débuts de quelques ténors que mon directeur, qui prétendait.

(1) De Ludovic Halévy.

en vrai style de directeur, *m'avoir fait*, voulut *faire* comme il m'avait fait. De ce nombre fut Mario (M. de Candia). »

Il débuta dans *Robert-le-Diable.*

« Son succès a été franc, unanime; Mario a été rappelé à la fin de la pièce avec Mme Dorus et Levasseur.

» Mario a une voix fraîche, pure, veloutée, d'une jeunesse et d'un timbre admirable. — C'est comme un rossignol qui chante dans un bosquet. — (Le *rémord* m'accable.)

» Seulement, dans les moments de force, les notes hautes de poitrine deviennent un peu gutturales et manquent d'ampleur...

» M. Duponchel, que l'on taxe d'inhabileté et de négligence, a pourtant donné au public deux inestimables joyaux, deux perles musicales : Duprez et Candia, un magnifique présent, un superbe avenir ». (T. G.)

« Poultier vint ensuite; né dans le pays du sucre de pommes, il quitta ses tonneaux pour les planches de notre première scène lyrique. Il était doué d'une jolie voix, chantait avec expression et se fit remarquer dans le rôle de Masaniello (l'air du Sommeil).

» Ce fut encore du temps de Duponchel que je jouai avec Mme Stolz (1), destinée à devenir fameuse sous le régime suivant.

» Enfin, je créai *les Martyrs*, de Donizetti ». (G. Duprez).

Ainsi la révolution est acceptée, reconnue.

Révolution faite par un nouveau *Masaniello*, un chanteur... à son profit et devant lequel tout va plier.

Son influence porte sur tout : sur les chanteurs qui l'entourent, auxquels il impose les conditions de sa nature propre, de ses moyens exceptionnels; sur l'orchestre qu'il

(1) Débuts de Mme Stolz. « Elle a joué et chanté le rôle de Rachel (*la Juive*) avec un talent d'expression vraiment remarquable... et nous ne doutons pas qu'elle ne tienne un rang distingué parmi les meilleurs sujets de l'Opéra. Elle avait dans cet ouvrage, à côté d'elle, Duprez... » (T.G.)

oblige à le suivre partout où il va (1), sachant arriver où il veut; sur les compositeurs dont il modifie tous les mouvements; sur les auteurs de livrets à qui il dérange la « mise au point » de leurs ouvrages ; sur le mouvement progressif du drame, par conséquent; sur la durée des opéras qui, commençant plus tôt, ont de la peine à finir à l'heure réglementaire, etc., etc.

De toutes parts on applaudit au bouleversement général.

Halévy, en sautant au cou de Duprez, pour le remercier de rétablir l'air de la Pâque; Meyerbeer, en lui laissant commettre la transposition en SOL NATUREL de « Oui, tu l'as dit ! » du duo des *Huguenots*, etc., etc.

Tout marcha bien, le temps que durèrent les moyens physiques du révolutionnaire de l'art du chant.

Mais leur déclin commençant au moment de l'arrivée d'un chanteur célèbre, Barroilhet, doué d'une voix naturelle, de moyens appropriés à sa voix, débitant le récit, à l'opposé de Duprez, avec une prestesse vertigineuse. chantant le cantabile avec charme, mais dont le goût n'était pas irréprochable. Cette nature de voix non tendue, d'une émission facile, fut le signe précurseur du mouvement qui allait se produire vers le retour au naturel; des moyens en vrai rapport avec les voix, s'émettant aisément, sans nulle peine, ne communiquant aucune crainte, bien que leur puissance présentât l'énergie, la force nécessaires dans les grandes évolutions du chant.

Ce retour au naturel des choses devait s'appuyer sur l'autorité des nouveaux sujets qui allaient se succéder comme ténors, tels que Gardoni (dans *Marie Stuart*), Bettini (dans *Robert Bruce*) (2), Roger, Gueymard (dans *le Prophète*).

---

(1) « Laissez-le faire et suivez-le, disait Habeneck, celui-là va où il veut, mais il sait où il va. » (G.D.)

(2) *Robert Bruce*, 3 actes, Rossini et Niedermeyer.

« ... Sorte de pastiche, presque entièrement composé de *la Dame du lac*, sauf quelques morceaux de *Zelmira*, de *Torwaldo* et *Dorliska*, de *Bianca et Faliero*, et autres opéras de la jeunesse de Rossini.

« ... La tradition de la musique de Rossini est depuis longtemps perdue

Mais le souffle révolutionnaire en passant sur les éléments de vie et de création, sur le chant, l'orchestre, les compositeurs, les poètes, n'arrêta point le mouvement ascendant vers le sentiment dramatique qui se poursuivait, et l'apparition du *Prophète* vint couronner la marche successive des tendances et des efforts réitérés pour arriver au but déjà entrevu, lequel consistait dans l'application du drame-opéra.

Cette grande évolution musicale pouvait passer aussi pour une révolution dans l'art lyrique !

Ce ne fut que longtemps après, que l'on se ressentit du contre-coup, du désordre introduit dans tous les éléments d'exécution. Ils commencèrent à se faire jour. Les traces ineffaçables qu'avait laissées derrière lui le souffle révolutionnaire dans le chant, avaient paru dans l'orchestre, les compositeurs eux-mêmes s'y étaient prêtés, en faisant faire... peut-être ce qu'on ne pouvait changer, enfin les traditions ayant disparu, on chevaucha dans l'arbitraire.

Les diverses directions de ces éléments, les chefs de chant, les chefs d'orchestre, les auteurs même, et plus tard le directeur de la musique, devaient apporter leur influence personnelle, jointe à leur autorité, dans ce compromis, dans cet état de choses existant que les tiraillements qui se faisaient de tous côtés produisirent nécessairement.

C'est ainsi que furent perdues les traditions, par l'imposition des moyens factices, quasi surnaturels d'exécution, lesquels occasionnaient à tout moment des écarts de mouve-

---

à l'Opéra. Cette musique vive, hardie, brillante, exige une grande légèreté de vocalise, une souplesse de gosier, une habitude du trille et de la roulade que ne possèdent, à l'heure qu'il est, aucun artiste de la rue Le Peletier, à l'exception de mademoiselle Nau, qui a reçu de madame Cinti-Damoreau la pure méthode du chant italien. L'habitude des cris et des violences prétendues dramatiques, prise par les chanteurs actuels, leur a rendu le larynx rebelle à ces délicatesses ; ils ont, d'ailleurs, de si triomphants souvenirs à surmonter, tant d'échos charmants vibrent encore dans toutes les oreilles, qu'il est difficile de ne pas se laisser aller à de fâcheuses comparaisons. » (T. G.)

ment, des fluctuations qui parvinrent à détruire tout rythme, tout lien, tout ensemble.

Les causes de ce désarroi se joignirent à d'autres également personnelles, comme celle de modérer les mouvements des chœurs, sous prétexte de laisser entendre les paroles; celle d'observer la *double croche*, par la subdivision du temps (au début de la Bénédiction des poignards, et partout ailleurs, cette lourdeur pesante, insupportable, donnée à l'exécution), enfin toute chose portant en soi un vice de nature, un défaut d'exagération qu'il est difficile — ainsi qu'un pli pris — de faire disparaître.

La révolution faite dans le chant n'a point apporté après elle des changements réels. Les moyens vocaux d'exécution étant redevenus naturels, la diction ou récit, le cantabile ou chant, n'eurent plus à se soumettre aux exigences personnelles imposées par une autorité d'autocrate s'étendant sur son entourage. Ce chant fut dégagé d'entraves. Il redevint ce qu'il était, sauf les points défectueux, exagérés, les éclats de voix, les cris, ayant germé, pris racine, s'étant implantés quand même, et paraissant disposés à demeurer à tout jamais.

Il est curieux de rétablir la ligne de continuité des ténors depuis Nourrit jusqu'à Roger, Naudin, les interprètes des *Huguenots*, du *Prophète*, de *l'Africaine* : Nourrit, Duprez, Mario, Poultier, Marié, Gardoni, Bettini, Gueymard, Roger, Villaret, Naudin.

Cette ligne se trouve interrompue par la révolution, par l'apparition de Duprez; autrement elle se poursuit sans secousse, par l'émission des moyens naturels, plus ou moins puissants, mais qui ne rompent aucun lien avec l'exécution traditionnelle en général, et avec le chant en particulier.

Une ligne parallèle, composée de barytons, commença à se former à l'apparition de Baroilhet, laquelle se continua de concert avec celle de ténors dans les opéras : *la Reine de Chypre, Charles VI, l'Africaine*, etc., après lesquels elle prit la suprématie du chant dans les ouvrages modernes et clas-

siques (repris) tels que *Hamlet* et *Don Juan*, etc., où Faure et Lassalle tinrent le premier rang.

La révolution du chant n'a donc point agi sur le progrès dramatique. Les ouvrages désignés comme étant arrivés au sommet de chacune des périodes établies, entre autres : *Robert*, *la Juive*, *les Huguenots*, *le Prophète*, *l'Africaine*, ces chefs-d'œuvre se sont produits sans le secours de la révolution, sans l'intronisation des moyens vocaux exceptionnels, sans le concours du révolutionnaire lui-même.

Loin de là, les écarts aux traditions des mouvements, du récit, du dialogue; les interruptions de l'action scénique, de la progression dramatique (comme le rétablissement de l'air de la Pâque, au deuxième acte de *la Juive*, le mouvement de marche brisé, au premier acte, le *cantabile* introduit de : « O ma fille chérie », et bien d'autres innovations qui furent acclamées par des transports d'enthousiasme), forment précisément un ensemble d'éléments dont s'est affranchi le drame-opéra.

La révolution du chant n'a rien à voir dans le progrès qui s'est accompli dans le drame lyrique.

Ce progrès était en marche déjà dès l'apparition de *la Juive*; et on se demande si l'ouvrage eût été représenté, à son origine, tel qu'il fut remanié, par la suite, dans presque toutes ses parties, par les conditions impérieuses des moyens surnaturels imposés par un chanteur, quelle influence ces conditions si opposées au caractère franc et rythmé de la musique ainsi qu'au mouvement dramatique auraient eue sur le succès, lequel ne fut affirmé, comme on sait, que vers la vingt-cinquième représentation.

CHAPITRE IX

LA RÉVOLUTION DANS L'ORCHESTRE

Tandis que la révolution dans le chant poursuivait son sillon, recueillant la gloire pour son héros, en laissant derrière, dans les autres rouages de l'exécution, des traces ineffaçables de son passage, une autre révolution envahissait lentement un des éléments importants qui forment l'ensemble de l'interprétation de toute œuvre : l'orchestre.

Depuis longtemps, la musique militaire était menacée dans son existence. Les instruments de cuivre, venaient de détrôner les instruments de bois, au fur et à mesure de leur apparition.

En effet, ne tarda point la transformation de la musique militaire en fanfare, composée exclusivement d'instruments de cuivre.

Cette substitution s'opéra peu à peu dans la partition des *Huguenots*, où elle se manifesta à la longue d'une manière définitive.

Dans l'étude sur la partition des *Huguenots* publiée à la suite de « l'Art du chef d'orchestre » se trouve traitée en partie cette substitution d'orchestre.

Nous y empruntons le détail suivant :

Les Huguenots, troisième acte, finale (le cortège de noce), n° 21 :

« La musique de la barque a été, dès l'origine, instrumentée par Meyerbeer. L'orchestre sur le théâtre se compose de : petite flûte, petite clarinette, six clarinettes ordinaires, deux

hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes, trompette à piston, deux trombones, ophicléide, tambour, grosse caisse, cymbales, triangle; vingt-quatre exécutants d'après la partition gravée.

» Dans la copie du manuscrit, on compte en plus un contre-basson et un piston (en tout vingt-six exécutants).

» L'auteur, cédant sans doute à des considérations dont nous n'avons pas à nous occuper ici, a, toujours est-il, laissé substituer à « l'orchestre d'harmonie » une « fanfare », composée arbitrairement d'instruments de Sax, instruments qui ont reçu, à diverses époques, certaines modifications, et pour lesquels un arrangement spécial est toujours nécessaire.

» La partition de la musique de la barque transcrite pour « fanfare » se compose de : petite flûte, trois petites clarinettes, deux petites trompettes, trois trompettes ordinaires, trois trombones ténors, trombone basse, trombone contre-basse, etc. Quelques parties étant doublées, le nombre des exécutants est porté également à vingt-six.

» Sans discuter le mérite des instruments de M. Sax, il est un fait certain, c'est que le caractère de la musique de la barque exprimée par l'instrumentation du maître est tout différent que celui qui résulte de l'emploi exclusif des instruments de cuivre.

» Pour quiconque a entendu les deux musiques, il est permis d'avoir une préférence.

» L'instrumentation, en général, est, pour ainsi dire, la physionomie de l'idée. On ne peut sans altérer celle-ci changer celle-là. Que pour d'autres raisons on vienne à substituer des instruments de bois aux instruments de cuivre, si caractéristiques du chœur des meurtriers, au cinquième acte, que deviendra l'effet voulu par le compositeur? Et, c'est ce qui arrive pourtant pour la musique de la barque !

» L'orchestre d'harmonie ou de musique militaire n'existe plus aujourd'hui; il a été détrôné par la « fanfare ». Aussi nous ne craignons pas, quitte à être rangé parmi les chefs d'orchestre « perruques » dont parle Wagner, d'exprimer ici

le regret de ne plus retrouver dans un ouvrage comme *les Huguenots* une sonorité qui, même à l'époque où nous sommes, eût présenté un intérêt historique, au point de vue de l'instrumentation, en même temps qu'il convenait de faire preuve de respect pour les intentions premières du maître.

» Nous regrettons aussi les trompettes à piston remplacées par des cornets dans la « Bénédiction des poignards », ainsi que la clarinette basse employée primitivement par l'auteur dans l'interrogatoire du cinquième acte. »

» Pourquoi nous priver de la variété des effets de timbre que le maître a conçus et ménagés avec tant d'habileté? Sa manière de procéder n'est-elle point intentionnelle? C'est ainsi, en effet, qu'aux accords diaboliques, aux sons stridents et cuivrés des instruments groupés sur le théâtre, dans *Robert-le-Diable,* succède l'orchestre d'harmonie pour le « cortège de noce » dans *les Huguenots*; après quoi sont venus les accents guerriers joints aux sentiments religieux de la marche solennelle du *Prophète*, avant de terminer par la marche sauvage de *l'Africaine*, où dans ces deux derniers ouvrages sont employés si judicieusement les instruments de cuivre.

« Dans le cinquième acte, il est à signaler la suppression de « petit orchestre sur le théâtre » pour le choral, p. 844 de la partition d'orchestre.

» Le petit orchestre sur le théâtre se compose de : petite flûte, deux grandes flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, trompette à piston.

» Il est remplacé par un harmonium... à l'Opéra !!!

» Nous ne saurions trop dire combien nous regrettons la modification apportée aux instruments de cuivre, dans le chœur des meurtriers, p. 850 de la partition. Cela ôte toute la sauvagerie de l'effet obtenu dès l'origine. »

— Encore un orchestre d'harmonie qui va passer entre les

mains du célèbre inventeur, M. Sax, — pour le modifier, le changer et finalement le détruire !

Au quatrième acte de *la Reine de Chypre*, Halévy a employé trois orchestres dans la marche solennelle : les longues trompettes faisant l'office de la « fanfare », la musique dite d'harmonie sur le théâtre, et le grand orchestre à sa place ordinaire.

Ces combinaisons présentent des caractères variés, distincts, qui ont été méconnus ; on a tout confondu en une même sonorité : trompettes et harmonie, par la substitution des instruments de cuivre de la fanfare, à ceux de bois caractérisant l'orchestre d'harmonie. Cet effet voulu par le maître n'est pas réalisable aujourd'hui.

L'orchestre sur le théâtre se compose de :

Primo :

Petite flûte en *mi bémol.*	Deux cors en *la bémol.*
Petite clarinette en *mi bémol.*	Bassons.
Hautbois.	Trois trombones.
Clarinettes.	Ophicléide.
Trombone à pistons.	Caisse roulante.
Trompettes à pistons.	Grosse caisse.
Trompettes ordinaires.	Cymbales.
Deux cors en *mi bémol.*	Triangle.

Secondo :

Grandes trompettes en *la bémol.*

Il en est de même pour une œuvre d'un autre genre, pour la symphonie funèbre de M. Berlioz, qui fut exécutée, la première fois, aux translations des cendres des victimes de Juillet à la colonne de la place de la Bastille.

Cette symphonie conçue primitivement pour orchestre militaire reçut ensuite l'adjonction des voix chorales et de l'orchestre symphonique.

La symphonie funèbre et triomphale est composée de :

Petites flûtes en *ré bémol*	4
Flûtes tierces en *mi bémol*	5
Petites clarinettes en *mi bémol*	5
Clarinettes ordinaires en *si bémol*	14
Hautbois	12
Premier et deuxième cors en *fa*.	5
Troisième et quatrième cors en *la bémol*.	4
Cinquième et sixième cors en *ut*	4
Première et deuxième trompettes en *fa* .	4
Troisième et quatrième trompettes en *ut*.	4
Premiers et deuxièmes cornets à pistons en *la bémol*.	4
Trombones altos.	4
Trombones ténors	3
Trombones basses	3
Grand trombone basse	1
Ophicléides en *ut*	3
Ophicléides en *si bémol*	2
Clarinettes basses en *si bémol*.	2
Premiers et deuxièmes bassons	8
Contrebasson	1
Premiers violons	20
Deuxièmes violons.	20
Altos.	15
Soprani.	80
Tenori	60
Bassi.	60
Violoncelles.	15
Contrebasses	10
Premiers tambours sans timbre, voilée. .	4
Deuxièmes tambours sans timbre, voilée.	4
Cymbales	3 paires.
Grosses caisses	1
Timbales *ut*, *la bémol*	1 paire
Pavillon chinois.	1
Tamtam	1

Elle fut, a cette époque, exécutée à l'Opéra dans des conditions de mise en scène qui méritent d'en rappeler le souvenir.

La représentation, qui était de celles qui passent pour extraordinaires, se composait du deuxième acte de *Gustave* (l'acte de la Sorcière), de la symphonie funèbre et d'un ballet en trois actes. Cet entourage était assez comique déjà sans la suite qui vint égayer encore la scène. Après l'acte d'opéra, on frappa les trois coups et nous vîmes dans un étonnement mêlé d'hilarité, à la gauche de la scène, les chœurs rangés en gradins; à la droite, l'orchestre d'harmonie disposé de la même façon, ayant au centre, devant le trou du souffleur, l'auteur, tournant le dos au public. M. Berlioz dirigeait l'exécution de l'orchestre d'harmonie, les chœurs sur le théâtre, et, en sous-œuvre, dessous et derrière lui, Habeneck, à la tête de son orchestre, attendant, les bras croisés, le moment de l'apothéose pour donner sa note finale et triomphale à la victoire.

La symphonie se compose de trois parties : Marche funèbre — Oraison funèbre — Apothéose. Ce n'est donc qu'à la fin de la troisième partie que sont réunis les chœurs et l'orchestre symphonique à la musique militaire (orchestre d'harmonie).

Dans l'intervalle de l'inaction, Habeneck avise un alto lisant un journal tout grand ouvert; il quitte son siège, se dirige au milieu des premiers violons, va droit à lui, et, de son archet dont il ne s'est pas désemparé, il envoie d'un coup furieux le susdit journal dans l'orchestre des abonnés, et revient tranquillement à sa place attendre sa réplique.

Cette boutade fit diversion, sans la troubler néanmoins, à l'exécution qui avait lieu sur le théâtre. Ce qui jurait singulièrement avec le caractère sérieux de la symphonie, c'est ce côté gauche de la scène occupé par les choristes attendant, eux aussi, le moment d'entonner le chant triomphal de l'apothéose. N'ayant sans doute pas eu le temps de changer de costume, ils avaient conservé celui de *Gustave*, à l'acte

de la Sorcière. Cela était d'un comique assez bouffon de voir ainsi le chœur affublé en paysans enrubannés de toutes couleurs concourir à l'exécution d'une œuvre funèbre et triomphale !

Voici, comme spécimen d'arrangement pour musique militaire, la nomenclature des instruments de la symphonie pastorale de Beethoven, arrangée (et transposée en *mi bémol*) pour harmonie militaire, par Ch. Wacker :

Clarinette solo.
Première clarinette.
Deuxième clarinette.
Troisième et quatrième clarinettes.
Petite clarinette.
Petite flûte en *mi bémol*.
Premier et deuxième cors.
Troisième et quatrième cors.
Premier piston.
Deuxième piston.
Trompette en *mi bémol*.
Premier basson.
Deuxième basson,
Premier trombone.
Deuxième et troisième trombones.
Contrebasse ou ophicléide en *ut*.
Ophicléide en *si bémol*.
Ophicléide quinte.
Ophicléide basse en *si bémol*.
Caisse roulante.
Grosse caisse.

CHAPITRE X

LA DIRECTION DE LA MUSIQUE A L'OPÉRA

Directeur de la musique? — Inspecteur général de la musique? — Ces dénominations sont assez difficiles à définir. En quoi consiste précisément leur fonction?

Dans le parcours que nous avons tracé de notre séjour à l'Opéra, nous avons vu à certaine « époque » s'exercer le fonctionnement de Directeur de la musique. Ce titre a succédé à celui d'Inspecteur général qu'obtint, en 1814, Persuis, chef d'orchestre de l'Opéra en 1810.

Habeneck et Girard joignirent, par la suite, au titre de chef d'orchestre, celui de directeur de la musique.

Malgré ces précédents parut, en 1867, un décret qui décide :

« Article premier. — Un emploi de Directeur de la musique est créé *(sic)* au théâtre impérial de l'Opéra. »

Cet emploi fut donné à M. Gevaert.

Plus tard, en 1872, il fut accordé à M. Georges Hainl *contre* lequel il fut créé.

Ces fonctions nous les avons vues s'exercer, sous nos yeux, comme on le sait, et il ne nous a pas été possible d'en préciser la nature.

Nous nous rappelons le trouble qu'a jeté dans tous les emplois le susdit décret créant un Directeur de la musique.

Cet « archet » de Damoclès que l'on suspendit principalement sur la tête du chef d'orchestre! Pour bien comprendre tous les effets dont il est susceptible, il faut étudier les termes mêmes du décret.

Nous l'avons donné en partie dans nos mémoires ; nous le donnons ici tout au long, il nous aidera peut-être à concevoir un retour vers cet état de chose exceptionnel (1891).

« Le Directeur de l'Opéra,

» Considérant qu'il importe de centraliser sous une seule direction les divers services qui concourent à l'ensemble de l'exécution musicale;

» Considérant qu'au point de vue de l'art comme au point de vue de la discipline, une surveillance assidue et toute spéciale doit être exercée sur ces divers services;

» Que leur centralisation dans une main et sous une même responsabilité facilitera cette surveillance en même temps qu'elle est de nature à assurer et maintenir l'excellence de l'exécution.

» Décide :

» ARTICLE PREMIER. — Un emploi de Directeur de la musique est créé au théâtre impérial de l'Opéra.

» ART. 2.— Le Directeur de la musique, sous l'autorité du Directeur, réunit entre ses mains les diverses parties du service, en ce qui touche, dans chacune d'elles, à l'ensemble musical.

» Il a sous son autorité le chef du bureau de copie, les chefs des chœurs, du chant et de l'orchestre (1). Il exerce une inspection générale sur chacun de ces services;

» Il dirige toutes les études, classes et répétitions.

» Lorsqu'il le juge nécessaire, ou sur l'ordre du Directeur, il prend personnellement la direction de l'orchestre. Il propose au Directeur toutes les améliorations qui lui semblent utiles, et toute autorité lui étant donnée pour assurer la bonne exécution, il en assume l'entière responsabilité.

» Il doit adresser au Directeur, tous les quinze jours au moins, et plus souvent, s'il y a lieu, un rapport sur l'ensemble des études et des représentations. »

---

(1) Pourquoi ne pas adopter dans la rédaction de ce paragraphe, l'ordre hiérarchique musical d'en haut? savoir :

« *Il a sous son autorité les chefs d'orchestre, du chant et des chœurs, le chef du bureau de copie*, etc. »

Maintenant revenons sur la teneur de ce décret et visons-en chaque mot.

1° « Considérant qu'il importe de centraliser sous une seule direction » — laquelle? — la Direction de la musique? ou la Direction de l'orchestre?

Le chef d'orchestre n'a-t-il pas en main, sous sa direction, à chaque représentation, *les divers services*, autrement dit, le chant et les chœurs *qui concourent à l'ensemble de l'exécution musicale*? mais non sous son autorité, mais bien sous l'autorité du Directeur de la musique.

Comment concevoir une « centralisation » sous une *double* direction? — C'est pourtant ce qui advient dans le cas présent.

D'abord les deux directions, celle du chef d'orchestre et celle du Directeur de la musique, ne sont pas de même nature; on ne peut les comparer. L'une s'exerce par la pratique, l'autre par la réflexion sur le résultat obtenu par la première.

Les deux directeurs peuvent avoir une nature opposée; laquelle est la meilleure?

Lorsqu'on accepte la direction d'une exécution à laquelle on ne prend pas part soi-même, et qu'un chef d'orchestre dirige, on n'a ni autorité ni responsabilité absolues.

L'autorité peut se faire jour à une répétition où il est permis de reprendre, de faire prévaloir une observation, mais où les questions de sentiment restent malaisées à résoudre. Il n'en est pas de même pour la représentation. Après un long examen, après convention faite, après même une entente parfaite de côté et d'autre, de quelle part viendra la direction musicale? Il n'est pas douteux qu'elle ne soit attribuée au chef d'orchestre et non au directeur de la musique.

Poursuivons.

2° Ce deuxième point est bien obscur!

« Considérant qu'au point de vue de l'art comme au point de vue de la discipline, une surveillance assidue et toute

spéciale doit être exercée sur ces divers services. » — Eh bien ! mais cette surveillance n'est-elle pas exercée par les chefs eux-mêmes de ces divers services ? Où est-ce un contrôle exercé sur ces derniers dont il s'agit ?

Le deuxième paragraphe n'est pas non plus d'une clarté limpide. Dans tous les cas, il n'est pas conçu à l'avantage du directeur de la musique.

« Que leur centralisation dans une main et sous une même responsabilité facilitera cette surveillance en même temps qu'elle est de nature à assurer et à maintenir l'excellence de l'exécution. » — Mais de quelle nature est donc cette surveillance ? S'agit-il encore de discipline ou d'un contrôle général ?

Il est certain que la centralisation, dans une main, des divers services facilite cet espio... non ! ce n'est pas là notre pensée, nous voulons dire cette surveillance dont l'exercice a lieu sous une même responsabilité — ce qui laisse entrevoir une autorité supérieure à celle du directeur de la musique. C'est là le côté critique de l'emploi : — un rôle de surveillant du personnel en scène, dans la coulisse, ou dans la loge directoriale.

Enfin, les articles 1 et 2 décident : « Un emploi de directeur de la musique est créé », etc.... « Il a sous son autorité le chef du bureau de copie, les chefs des chœurs, du chant et de l'orchestre. » Singulière rédaction, procédant à l'inverse, de bas en haut, de l'ordre hiérarchique musical, et passant sous silence le *service de la danse.*

3° « Il dirige toutes les études, classes et répétitions »... Non ! il ne saurait s'astreindre à une pareille besogne. Il peut exercer une inspection générale sur chacun de ces services, mais, quant à remplacer les chefs de service... Pourquoi ? — Ce serait les désavouer ! — lorsqu'il peut les supprimer ?...

4° Mais, voici qui est plus sérieux ou comique, comme on voudra : « Lorsqu'il le juge nécessaire, ou sur l'ordre du directeur, il prend personnellement la direction de l'or-

chestre ». Cette menace de croquemitaine est par trop puissante. On ne voit partout, dans ce décret, que l'archet de Damoclès que l'on promène, à volonté, au-dessus de la tête de quiconque a à craindre?...

C'est donc d'après ce décret, que nous avons reproduit textuellement et accompagné de commentaires, que fut créé, c'est-à-dire remis en vigueur (1867), l'emploi de directeur de la musique qu'occupa M. Gevaert, de 1867 à 1870.

Ce titre de directeur de la musique fut par la suite donné à M. George Hainl (1872) ; il fut supprimé à sa mort (1873).

A la veille d'une nouvelle direction (avril 1891), M. Bertrand, le nouveau directeur, a choisi déjà ses collaborateurs : 1° M. Colonne sera pour ainsi dire le directeur général de la musique, et il recevra 30.000 francs pour ces fonctions ; 2° M. Campo-Casso, le directeur de la scène, etc. — et, en présence du rétablissement des fonctions de directeur de la musique, il nous a pris la fantaisie de revenir sur une étude antérieure et de la compléter, s'il est possible, eu égard au progrès qui s'est opéré dans les phases successives par lesquelles a passé la création de l'emploi d'un directeur de la musique.

La direction de la musique à l'Opéra?

D'abord, comment la comprend-on ? Et quelle est la définition donnée à l'emploi de directeur de la musique ?

La direction de la musique s'entend, premièrement, par le choix des ouvrages à représenter, des ouvrages devant former le répertoire, par le choix des sujets concourant à l'exécution ; enfin, par l'initiative des hautes questions de nature *à assurer et à maintenir l'excellence de l'exécution.*

La direction de la musique s'entend, secondement, par son application même, c'est-à-dire l'exécution dirigée par le chef d'orchestre, — exécution comprenant l'ensemble des divers services : orchestre, chant, chœurs, danse réunis sous une seule direction : celle du chef d'orchestre.

Ces divers services sont dirigés, isolément, par leurs chefs respectifs ; ce n'est que dans l'ensemble de l'exécution

générale qu'ils passent alors sous la domination du chef d'orchestre.

Dans cet ordre de choses, on comprendrait, pour *assurer et maintenir l'excellence de l'exécution*, que certains articles du décret précédent fussent attribués de préférence au chef d'orchestre, comme le concernant spécialement. Ce serait d'abord le premier considérant :

« ... Il importe de centraliser sous une seule direction (la sienne) les divers services qui concourent à l'ensemble de l'exécution musicale. » Ensuite :

— Le deuxième, bien qu'il s'adresse en général à tous les chefs de service, avec l'aide d'une légère variante :

« Considérant qu'au point de vue de l'art comme au point de vue de la discipline, une surveillance assidue et toute spéciale doit être exercée *par les divers chefs de service*.

Quant à la centralisation des divers services, celle-ci s'effectue à l'exécution par force majeure sous l'autorité du chef d'orchestre.

En cherchant à appliquer, à qui convient, les termes du susdit décret, nous tombons sur l'article 2, et son obscurité nous gêne pour en faire l'application.

« Le directeur de la musique (ou le chef d'orchestre ?), sous l'autorité du directeur, réunit entre ses mains les diverses parties du service, en ce qui touche, dans chacune d'elles, à l'ensemble musical ?? »

Il est certain que le chef d'orchestre doit réunir entre ses mains aussi bien que l'ensemble *les diverses parties de service*, si l'on entend, par là, un plus petit nombre du personnel, un groupe quelconque, quelques individualités, etc., *en ce qui touche, dans chacune d'elles, à l'ensemble musical.*

— On voit que certaines attributions affectées dans ledit décret, à l'emploi même qu'il crée, celui de directeur de la musique, seraient judicieusement placées dans les mains du chef d'orchestre. Elles incombent si naturellement au directeur de l'exécution, au chef d'orchestre, que celui-ci les récolte tout simplement par la force des choses.

Toute la suite du décret s'adresse au directeur de la musique sous la responsabilité duquel, pour établir son autorité, on met celle des chefs de service sous ses ordres; pour augmenter ses pouvoirs, on le charge de fonctions occupées; — il serait même considéré comme simple « moniteur » par la substitution d'un mot dans cette phrase : « Il *conduit* toutes les études, classes et répétitions. »

Mais il est aussitôt réélevé au rôle de directeur de la musique, car, ici, il n'y a point doute : *Il conduit* — cela est dit dans des termes académiques : « Lorsqu'il le juge nécessaire, ou sur l'ordre du directeur, il prend *personnellement* la direction de l'orchestre. » C'est clair.

Ce point mérite réflexion.

Comment admettre qu'une nécessité fasse *conduire* le directeur de la musique ? si le chef d'orchestre y consent. Dans quel cas ?

— Absence, maladie des chefs sur toute la ligne ?... Il ne peut y en avoir d'autre. Ou bien alors une nécessité motivée : une humiliation infligée ! une leçon donnée au chef... Et pour être en demeure d'agir de la sorte, à quel degré de responsabilité le directeur de la musique ne s'expose-t-il pas ?

— Un pouvoir supérieur à celui de tous ; une autorité placée au-dessous de celle des chefs de service; mais par quels actes cette suprématie est-elle expliquée ? Quelles sont les fonctions réelles qui incombent de droit à l'emploi de directeur de la musique ?

Nous les trouvons exposées vers la fin du décret; tout le commencement visant directement le chef d'orchestre.

« Il propose au directeur toutes les améliorations qui lui semblent utiles, et toute autorité lui étant donnée pour assurer la bonne exécution, il en assume l'entière responsabilité. »

On voit qu'il faut avoir bon dos.

« Il doit adresser au directeur, tous les quinze jours au moins, et plus souvent s'il y a lieu, un rapport sur l'ensemble des études et des représentations ».

On peut ajouter, quoique ces dernières attributions ne soient pas fort agréables :

« Il exerce une inspection générale (pour remonter au titre d'inspecteur général de 1814), une surveillance assidue et toute spéciale sur chacun des services. »

A propos de ce titre d'inspecteur général qui a devancé celui de directeur de la musique, disons, en terminant, que peut-être, aux diverses époques où on en a fait l'apanage du chef d'orchestre, on a senti l'insuffisance des pouvoirs exercés par ce dernier; et soit comme augmentation de service, soit comme un surcroît d'autorité, toutes les fois que ce titre a été réuni à celui de chef d'orchestre, il ne s'est rencontré aucune opposition à l'exercice de ses nouvelles attributions.

Nous pourrions emprunter à l'auteur de l'*Histoire de la musique dramatique en France* (1), les termes mêmes qu'il consacre au chapitre des directeurs de l'Opéra, et les appliquer aux directeurs de la musique. Mais nous ne voulons point, à notre tour, recueillir, dans un ouvrage destiné aux amis des sérieuses études, « toutes les indiscrétions des poètes satyriques et des auteurs de mémoires »; cependant nous croyons pouvoir citer entre autres, comme souvenir des « on dit » : — La mission, à l'étranger, d'un chef des chœurs, sous le couvert de fondé de pouvoirs pour engagement de chanteuses, etc., etc.

— La promesse de l'emploi de directeur de la musique, faite, à l'étranger, par un commissaire du gouvernement provisoire, et tenue plus tard, par la direction de l'Opéra, etc., etc.

---

(1) G. Chouquet.

CHAPITRE XI

DU VIOLON

DES GENRES DE MUSIQUE INSTRUMENTALE DE VIOLON

En prenant pour point de départ de notre travail la date de notre admission à l'Opéra, cette date, 1833, est aussi celle de notre premier prix de violon.

Après avoir passé en revue tous les ouvrages du répertoire, les chefs-d'œuvre qui se sont imposés, nous ne pouvons nous défendre d'entreprendre une nouvelle excursion dans le domaine du violon, l'instrument qui nous conduit naturellement aux différents genres de composition instrumentale... à la symphonie.

Nous prendrons cette étude *a priori,* à l'origine du violon.

Selon certains auteurs, le violon viendrait de la viole diminuée, d'où l'on a fait *violino.*

Ce violon serait l'ancien rebec français, lequel viendrait de la rota, ou de la vielle, ou du monocorde, etc.

Ce dernier monté d'une seule corde, mue par un archet présente, en effet, le principe, bien simple encore, il est vrai, de la famille des instruments à cordes et à archet que nous possédons aujourd'hui.

Si d'autres écrivains ne font pas remonter l'origine du violon au delà du xve siècle, il faut croire que cette opinion est basée sur les progrès de la lutherie qui se développèrent comme on sait d'une façon si brillante aux xve et xvie siècles, époque qui vit naître les instruments modernes qui sont les nôtres.

Vers la fin du XVIIe siècle, l'art du violon prit une forme nouvelle qui s'est développée et agrandie constamment jusqu'à nos jours.

C'est de l'Italie, cette mère patrie des arts, que sortit le fondateur de nos écoles modernes : CORELLI; puis vinrent Geminiani, Tartini, Locatelli, etc., etc., et enfin Viotti.

Toutes les productions de ces maîtres portent un caractère de grandeur et d'originalité qui en font encore les plus beaux monuments de l'art du violon.

« Avant Corelli l'art de jouer du violon était absolument ignoré (1). La pratique de cet instrument était abandonnée à la routine de quelques musiciens ignorants qu'on ne peut qualifier du titre honorable d'artiste; aussi l'histoire n'a pas daigné nous conserver les noms de ceux qui précédèrent Corelli, à moins qu'on ne mette dans la classe des musiciens : Baltazarini, dit Beaujoyeux, et Boccan, dont le premier était intendant de la musique de Catherine de Médicis; et, comme premier violon de son temps, il n'a sauvé son nom d'un éternel oubli que par le talent qu'il avait d'ordonner les fêtes; le second qui vivait au milieu du XVIIe siècle, était aussi maître à danser : il avait un tel enthousiasme pour cet art, qu'on disait que Molière le prit dans la suite pour le modèle du maître à danser de son *Bourgeois-Gentilhomme.* » (CARTIER).

« Si l'on parlait beaucoup de Boccan, dont la véhémence entraînait; Lazarin charmait par sa grâce; l'archet délicat de Foucard faisait pleurer. » (HALÉVY).

Paris, à cette époque, n'avait pas de théâtre lyrique. Les chanteurs italiens que Mazarin avait fait venir, en 1647, pour chanter l'*Ercole amante* de Cavalli, n'avaient pas eu beaucoup de succès et étaient partis depuis longtemps. Lully n'avait pas encore obtenu de Louis XIV le privilège de l'Opéra; on s'occupait cependant beaucoup de musique, on jouait du

(1) Le violon ne servait tout au plus alors, que dans les orchestres des bals, et n'était pas même admis dans la musique des églises.

luth et du théorbe. Chambonnière et Louis Couperin tenaient le sceptre du clavecin. Boisset, Lambert, Martin, Pordigal, composaient de petites cantates qui faisaient les délices des ruelles. Michel Lambert complétait la pléiade et brillait au premier rang.

Le violon comptait aussi des maîtres oubliés aujourd'hui. « Corelli paraît, et son génie lui découvrant toutes les ressources que l'art pouvait en tirer, il lui assigne à jamais la place qu'il a conservée depuis, parmi les instruments de musique, c'est-à-dire la première (Cartier). »

Corelli a, non seulement servi l'art d'exécuter, mais encore contribué beaucoup au perfectionnement de la composition.

Le progrès qui s'est accompli dans l'art de la composition... du côté de l'avenir, est arrivé insensiblement à supprimer l'instrumentiste compositeur.

Tout ce que la nouvelle école rencontre sur son chemin, dans sa marche ascendante (à ce qu'elle prétend), craignant que le moindre obstacle ne l'empêche d'arriver à son but, tout doit s'incliner devant son système, lequel n'admet rien à l'entour qui ne soit comme un écho, une imitation de ses tendances vers un avenir dont le succès est le rêve de tous les adeptes.

Aussi ces derniers emploient-ils tous les moyens possibles pour parvenir à la réussite, soit en cherchant à détruire ce qui appelle la comparaison, soit en dénigrant les succès obtenus, soit en applaudissant aux chutes, soit, enfin, en se déclarant contre tout ce qui est opposé à leur intérêt.

C'est ainsi qu'a disparu un genre de musique qui s'adressait particulièrement à la virtuosité : les « œuvres des instrumentistes-compositeurs ».

« Elles ont passé de mode. Le public n'y a plus pris goût ; il a craint de paraître trop peu connaisseur en accueillant avec faveur un genre de musique qu'il pouvait comprendre. Il a préféré passer pour s'y connaître et se déclarer partisan d'une musique à laquelle il ne peut rien entendre ».

En écrivant ces lignes, nous avons soulevé une opposition, particulièrement des gens intéressés, nous le savons. Cela ne change en aucune façon notre conviction, et ne nous empêche de reprendre un sujet dont nous sommes pénétré. — C'était du temps des « solistes » célèbres.

Nous citerons, à ce propos, le passage suivant emprunté à notre ouvrage intitulé : *De l'exécution d'ensemble*.

« Comme on voit, les solistes, à cette époque, étaient en vogue; ils trônaient : on les considérait à l'égal des premiers sujets de la scène. Ils devaient leur réputation, leurs succès à un genre de musique disparu complètement aujourd'hui, lequel consistait en *airs variés*, *fantaisies*, *solos* pour instruments à cordes et à vent, dont les auteurs étaient revêtus du titre d'instrumentistes-compositeurs. Il y avait, dans le genre que nous désignons ici : *la fantaisie sur des motifs d'opéras*, matière à faire ressortir un talent particulier de compositeur-exécutant. Et, bien que le genre reposât essentiellement sur la virtuosité d'exécution, l'intérêt n'y faisait point défaut, au point de vue de la conception.

» La virtuosité apportée à certains côtés d'idées conçues simplement dès l'origine, puis revêtues d'arabesques choisies ; les contours d'une mélodie affectée à la voix et ensuite à un instrument la faisaient valoir sous une nouvelle forme, dans une tout autre acception ; les caractères divers attribués à un motif donnaient à celui-ci un aspect de nouveauté, une physionomie différente que le maître n'avait pas eu l'occasion de concevoir ni de développer.

» C'était la forme concise donnée aux idées scéniques, l'élément symphonique joint au mouvement dramatique ; en un mot, le talent apparaissant sous l'inspiration du génie.

» Cette branche de l'art est tombée des hauteurs où l'ont élevée les maîtres compositeurs-exécutants. Se relèvera-t-elle jamais ? Le doute n'est même pas permis à cet égard !

» Il est un fait certain, c'est que le progrès qui s'est accompli depuis près d'un demi-siècle, a procédé progressivement par l'extinction du genre de musique des exécutants-

compositeurs. Aussi les *concertos*, *airs variés*, *fantaisies*, etc., pour « partie principale » ne présentant pas les conditions imposées par les novateurs de l'école moderne, ont été bien vite délaissés, abandonnés. Il en a été naturellement de même pour les « solos » d'instrument à l'orchestre; toutes les formes de *solos* ayant en vue la virtuosité de l'exécution ont été mises à l'index. Il n'est qu'un genre pour les compositeurs actuels : le genre symphonique ; tout, aujourd'hui, se concentre vers un point unique : la symphonie; jusqu'au « dramatique » que l'on amène peu à peu par des modifications en vue de nouveautés, plus ou moins nouvelles, à la symphonie... avec paroles.

» Ce qu'il y a de curieux, c'est qu'en même temps que le genre mixte de composition disparaissait, la mode, dans un autre ordre d'idées, se tournait vers un genre nouveau qui devait faire florès : l'opérette » (1).

Pour remonter à l'origine de ces solos d'instruments (et particulièrement de violon), de ces œuvres de concert d'auteurs instrumentistes-compositeurs, il faut citer les premiers essais faits en ce genre :

1° La confrérie de Saint-Julien-des-Ménétriers;

Le spécimen du concert donné à Louis XIII le jour de la Saint-Louis, en 1627, par les vingt-quatre violons et par les douze grands-hautbois composant la grande *bande*, la plus célèbre alors de toute l'Europe.

Le programme donne le détail suivant :

1° Charivari de la Saint-Julien ;

2° La Pacifique, par L. Constantin ;

3° Allemande et Sarabande, par Guillaume Dumanoir.

Et plus tard, vers 1741 :

1° Gavotte en rondeau, par P. Guignon, qui fut le dernier roi des violons ;

2° Les divertissements des ballets-opéras de Lully, formés de pièces diverses qui furent composées dès l'origine pour le violon, telles que ;

---

(1) Page 36.

Entrée, — menuet, — gavotte, — sarabande, — airs à danser, — passacaille, etc. (*Armide*, 1686);

3° Cet exemple se poursuivit. — Des pièces de même caractère continuèrent par la suite à être empruntées par les successeurs de Lully, à leurs essais de musique instrumentale pour le violon.

Ces successeurs furent :

Colasse, Marais, Charpentier, Desmarets, Gervais, *Campra*, Destouches, Lacoste, Mouret, Montéclair, Rebel, Francœur, etc.

Ces pièces de violon, d'origine, sont également diversifiées :

Sarabande, — menuet, — marche, — loure, — prélude (*Iphigénie en Tauride*, de Campra, 1704).

Marche, — passe-pied, — la bohémienne, — chaconne, — bourrée, — musette, — menuet, — forlana (*les Fêtes Vénitiennes*, du même auteur, 1710).

Les auteurs procédèrent successivement de cette manière, à emprunter les différentes pièces de divertissements ou de danse à leur musique instrumentale.

4° Ce même procédé fut plus que jamais en vigueur sous Rameau. Arrivé tard à la scène, il avait un fonds inépuisable de ces sortes de pièces à utiliser : tambourin — gavotte gracieuse — rigaudon — sarabande — menuet — chaconne — musette en rondeau — passe-pied (*les Fêtes d'Hébé*, Rameau, 1739).

Il faut citer encore :

5° Les trois recueils de pièces, petits airs, brunettes, menuets, etc., pour les flûtes traversières, violons, pardessus de violon, etc., par M. Blavet, ordinaire de la musique de la Chambre du Roi (1723).

6° Le concert spirituel donné dans la salle du Palais des Tuileries, le dimanche de la Passion, 18 mars 1725.

En voici le programme :

1° Suite d'airs de violon de *l'Inconnu*, de Lalande.

2° *Confitebor tibi*, de Lalande.

3° La Nuit de Noël (concerto), Corelli.

Le violon était abandonné aux ménétriers, ou réservé

pour l'accompagnement, et les exécutants étaient si faibles que ce n'était qu'à force de répétitions que l'orchestre de l'Académie royale de France, qui avait dès lors une grande réputation, venait à bout d'accompagner les opéras de Lully. (A. Choron.)

Cependant ils voulaient briller à toute force. « Un violon de la *bande*, croyant se signaler par dessus les autres, joua certain endroit de sa partie avec force variations et roulements, s'imaginant, suivant les principes de son temps, que cette méthode donnait beaucoup de grâce à son jeu, et que c'était là le plus exquis raffinement de son art. Alors, la patience échappant à Lulli : « Eh! morbleu, coquin, lui dit-il, ôte-toi d'ici ; va-t-en avec ta broderie faire danser les servantes de cabaret. » (Senaillé.)

« Le violon se nommait autrefois *rebec* (1) et n'était monté que de trois cordes. Corelli (1653), qui, le premier, acquit sur cet instrument une réputation justement méritée, est regardé, en Italie, comme le fondateur de l'art du violon. Il eut cependant un rival, nommé Vivaldi ou le prêtre Roux (en 1713), dont le genre léger contrastait avec la beauté du jeu de Corelli.

» C'est de l'école de Corelli que sont sortis les Tartini (1692), Locatelli (1693), Geminiani (1680), et Christiani, qui voyagèrent successivement en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, et qui y firent connaître les charmes du violon et admirer leur talent.

« En France, la seule école de Senaillé (1687) était suivie, et Lully (1633) y apporta le premier l'école italienne. Jarnovick (en 1782) parut ensuite, mais il était réservé à Viotti (1753) d'éclipser la gloire de ses prédécesseurs et de devenir en quelque sorte le chef et le modèle d'une nouvelle école. » (Woldemar.)

---

(1) « *Rebec* se disait autrefois d'une espèce de violon à trois cordes, accordé de quinte en quinte, et dont le son était fort aigu. C'était l'instrument favori des ménestriers. »

« Corelli, qui vivait en 1700, fut le premier qui tira de l'enfance la musique instrumentale.

« Quand son bel œuvre V^e^ arriva de Rome, en 1720, personne ne put le jouer. Le Régent, grand amateur, désirant l'entendre, le fit chanter par trois voix. » (A. Choron.)

Ici prennent place :

7° *L'Art du violon* ou la division des écoles, servant de complément à la méthode de violon du conservatoire (Baillot). C'est un choix des meilleures sonates puisées dans les œuvres de violonistes des trois écoles, italienne, française et allemande.

CATALOGUES DES MAITRES QUI COMPOSENT LA COLLECTION DE « L'ART DU VIOLON » PAR J.-B. CARTIER

École Italienne et Lombarde.

Barbella.
Bonporti (1660).
Castrucci.
Chubran.
Corelli (1653).
Degiardino.
Demachi.
Ferrari.
Geminiani (Principes) 1680.
Guerini.
Locatelli (1693).
Lolli (1728).
Mascitti.
Manfredi.
Miroglio (1750).
Nardini (1722).
Nofieri.
Pagin (1730).
Piane Desplanes.
Pugnani (1727).
Santa Raphaël.
Spadina.
Tartini (1692).
Traversa.
Valantini.
Vivaldi.

École Française.

Aubert.
Branche.
Capron.
Cupis (1719).
Dauvergne (1713).
Gavinies (1726).
Guignon.
Guillemain (1705).

Labbé (Principes).
Leblanc.
Leclair (1697).
Mondonville (1715).
Navoigille (1745).
Robineau.
Sénaillé (1687).
Tarade (Principes).
Travenol (1698).
Vachon.
Moria.

Ecole Allemande.

Bach (1685).
Blasius.
Cramer (vers 1730).
Fritz (1700).
Kenis.
Mozart L. (Principes) 1719.
Roxer.
Stad.
Stamitz (G.) (1719).
Telemunn (1681).
Tremais.
Triemer.
Vanhall (1740).
Zarth.
Zimermann.

8° *L'Art de l'archet*, de G. Tartini, auteur de dix-huit concertos, cinquante sonates, etc.

De Corelli (1653) à Viotti (1753), un siècle s'est écoulé. Les vrais maîtres, dans l'art du violon, pendant cette période, sont inscrits, en lettres d'or, comme sur un monument élevé à la mémoire de leurs œuvres aussi bien qu'à la gloire de leur talent d'exécution, dans l'œuvre de Cartier comprenant l'*Art du violon.*

Après cette période d'un siècle, va succéder à celle-ci, considérée comme période dite de la fondation de l'art du violon, en Italie, par Corelli, une autre période moins étendue mais non moins glorieuse, comptant un demi-siècle commandée par l'illustre Viotti, regardé à juste titre comme le chef de l'école française.

Ses compositions pour son instrument étaient aussi supérieures à ce qu'on connaissait auparavant, que son exécution était au-dessus de celle de ses rivaux.

Les maîtres du violon pendant cette période, de 1750 à

1820, sont rangés par date de naissance dans la liste suivante :

1750. N. Mestrino.
1753. J.-B. *Viotti.*
1753. F. Fiorillo.
1759. A.-B. Bruni.
1767. Rodolphe *Kreutzer.*
1770. P. *Baillot.* Auteur de *l'Art du Violon.*
1773. P. *Rode.*
1781. F.-A. *Habeneck.* Fondateur de la Société des Concerts.
1781. Ch.-P. Lafont.
1784. N. *Spohr.*
1784. N. *Paganini.*
1789. J. Maysader.
1802. Ch. de *Bériot.*
1815. D. Alard.
1820. H. *Vieuxtemps.*

— A qui dédier ce quatrain?

Du Dieu de l'harmonie adorateur fidèle,
Son zèle impétueux ne saurait s'arrêter:
Dans l'art du violon il n'a point de modèle,
Et personne jamais n'osera l'imiter.

qu'on lisait au bas du portrait de Ch. Ernest, baron de Bagge, regardé comme le franc-alleu du violon (1783).

Citer le nom de chacun de ces maîtres de l'école française de violon, c'est en même temps éveiller dans la mémoire le souvenir de leurs œuvres. Nous ne les mentionnerons ni ne les comparerons : comme pour l'époque précédente, c'est une étude mentale que chacun peut faire selon son sentiment.

9° Fondation de la Société des Concerts du Conservatoire par F.-A. Habeneck (1828).

Personnel exécutant de la Société des Concerts, 1828, année de la fondation.

1ers Violons.	2es Violons.
Habeneck, chef d'orchestre.	Clavel.
Tilmant aîné, suppléant.	Guérin.
Urhan.	Saint-Laurent.
Battu.	Claudel.
Tolbecque (Aug.).	Millault.
Gras.	Philippe.
Halma.	Artot.
Sauzay.	Manera.
Cuvillon.	Lepoivre.
Colot.	Straw.
Girard.	Masset.
Seghers.	Cherblanc.
Demouy.	Javault.
De Rivals.	Dubreuil.
Clément.	Tolbecque (Charles).

Instrumentistes-solistes (par ordre alphabétique).

Alard.
Artot.
Baillot.
Battu.
Cuvillon.
Cherblanc.
Claudel.
Dancla (Charles).
Dancla (Léopold).
Deloffre.
Ernst.
Grassi.
Habeneck aîné.
Halma.
Haumann.
Herman.
Lafont.
Lagarin.
Lecointe.
Leudet.
Massart.
Mazas.
Maurin.
Mœser.
Molique.
Mlle Ottavo.
Pixis.
Prume.
Sauzay.
Schwænderlé.
Sivori.
Tolbecque (Auguste).
Vieuxtemps.

10° Vieuxtemps (Henri), violoniste célèbre, né à Verviers, le 20 février 1820.

Vieuxtemps n'est pas seulement un violoniste de premier ordre, car ses compositions pour son instrument tiennent un rang éminent dans la musique moderne de violon. (F.-J. Fétis).

RÉSUMÉ

LA CONFRÉRIE DE SAINT-JULIEN DES MÉNÉTRIERS.

Le goût très vif des danses et festins avait de bonne heure entraîné celui de la musique. C'était tout naturel; il y avait impossibilité de ne pas introduire dans ces fêtes l'élément sonore et rythmique; aussi, on voit, dans toute l'Europe, les grands favoriser les musiciens et leur accorder des privilèges.

Il était d'usage d'avoir à sa solde des ménestrels pour distraire ses hôtes ou plaire à qui l'on désirait. Cet usage entra si profondément dans les mœurs qu'il survécut à toutes les époques, se métamorphosant suivant les lieux et les circonstances. C'est ainsi qu'au temps de Molière, on offrait des concerts pour « le régal » ou le « cadeau »; les violons servaient à cet usage et allaient au domicile des belles donner le bal ou la sérénade; les poètes gageaient encore des musiciens pour accompagner leurs pièces. Plus tard, en Allemagne, les musiciens gagés par les grands seigneurs formèrent les premiers orchestres symphoniques, et Haydn fit ses premières armes dans celui du prince Esterhazy.

Dès le XII[e] siècle, il y avait en France une grande quantité de musiciens errants ou trouvères; accueillis partout, ils obéissaient aux goûts de leur clientèle et avaient des chansons pour les grands comme pour les petits...

Au commencement du XIV[e] siècle, les jongleurs, hommes et femmes, auxquels jusqu'alors les ménétriers semblent avoir été mêlés, demandèrent un privilège pour s'ériger en corporation. Ils étaient au nombre de trente-sept; le privilège leur fut accordé, et ils se placèrent à Paris sous le patronage de Saint-Julien des Ménétriers.

La confrérie de Saint-Julien fut établie à Paris en 1331 (1). Elle fonda l'hôpital qui a porté ce nom, et se donna un chef qui prit le titre de *roi des ménétriers*.

Forts de leur privilège, les ménétriers ne voulurent que personne, sauf autorisation accordée de leur part, moyennant argent, pût jouer en France d'aucun instrument, ni enseigner à autrui, et l'on vit les musiciens ambulants s'attaquer aux organistes des cathédrales, aux chapelles des rois de France. Pour les faire taire, il fallut payer ou les engager dans les rangs de ceux qu'ils persécutaient; englobés dans les violons de Louis XIII, qui donna le titre de roi des ménétriers à L. Constantin, un de ses violons; battus sous Louis XIV, époque à laquelle un roi Guillaume, sentant son titre de roi des ménétriers un peu vermoulu, espéra le regaillardir en

---

(1) Communauté de Saint-Julien des Ménétriers.
— La liberté de l'art musical.
— Le corps de la musique de S. M.

I

— Communauté des maîtres à danser et joueurs d'instruments tant hauts que bas, et hautbois (*offices héréditaires*);
— 1693, défense à tous particuliers d'enseigner à toucher du clavecin, sans auparavant se faire passer maître de la communauté, etc.;
— Demande d'autre part (1694), Guillaume Dumanoir, roi des violons, maître des Ménétriers.

II

— Compositeurs de musique, organistes et professeurs de clavecin;

— Par leur requête d'intervention (1693), jurés, roi des violons, maître des ménétriers, tous déboutés de leur demande;

— La Cour condamne le s[r] Dumanoir aux dépens (1695).

« Les premiers statuts de la corporation des ménétriers de Paris datent du 14 septembre 1321, et leur enregistrement au Châtelet du 22 octobre 1341.

» On pourrait croire que si la musique ne fut pas réglementée plus tôt, c'est qu'elle n'existait pas, ou du moins qu'elle n'était que dans son enafnce, qu'elle avait trop peu d'importance pour donner lieu à une réglementation; que c'est de l'établissement de cette corporation que date son progrès, et qu'il a fallu la protection de l'État pour la développer, et sans aller plus loin, c'est l'opinion d'un auteur auquel j'emprunte la plus grande partie des documents qui concernent cette corporation. » (Rouxel.)

le métamorphosant en celui de roi des violons, — ils voulurent résister et dominer quand même...

Le roi des violons n'était pas, comme on pourrait le croire, celui qui jouait le mieux de son instrument, mais un maître de danse qui exerçait en France une juridiction bizarre sur tous les maîtres de danse et même sur tous les musiciens du royaume.

L'exercice de la musique instrumentale n'était point considéré comme un art, mais comme un métier dépendant de la profession de maître à danser. Le violon était l'instrument du ménétrier, et si quelques amateurs jouaient du violon, c'était pour leur usage particulier; ils n'osaient pas toujours avouer ce travers.

Malgré la difficulté de son mécanisme, le violon fut longtemps dédaigné et abandonné aux laquais. Un homme de qualité se fût cru déshonoré s'il eût joué du violon; le luth, le clavecin occupaient son temps. Charles IX, qui, dit-on, jouait du violon, avait alors un goût bien roturier! Ce préjugé contre le violon était si répandu que Rabelais a grand soin de s'y conformer; en parlant de l'éducation de Pantagruel, il lui fait apprendre à jouer du luth, de l'épinette, de la harpe, de la flûte allemande (traversière), de la viole, de la sacquebute, mais il se garde bien de dire qu'il apprend à jouer du violon.

On appelait alors *ménestrandie* une société nombreuse qui se composait de chanteurs, de joueurs d'instruments et même de baladins et de faiseurs de tours. Les musiciens, humiliés de cette espèce d'association, se séparèrent de ces derniers.

Les ménétriers se divisaient en deux classes : les joueurs de violon ou de rebec, proprement dit, et les joueurs de hautes-contres, tailles, quintes et basses, instruments qui n'étaient que des variétés de la viole, et qu'on trouve dans les partitions de Lully.

Quelque étendue que fut la juridiction du roi des violons, elle parut encore trop restreinte à Dumanoir le jeune, qui,

se fondant sur la dénomination vague de la confrérie (ménétriers et joueurs d'instruments, tant hauts que bas), voulut obliger les organistes, les maîtres de clavecin et même les compositeurs, tels que François Couperin, surnommé le Grand, Nivers le Bègue, à prendre la maîtrise et à lui payer un droit. Guillaume Dumanoir prétendait que la difficulté que faisaient les organistes et les maîtres de clavecin d'appartenir à la confrérie des ménétriers était injurieuse pour elle; que cette confrérie avait compté au nombre de ses membres des artistes du premier ordre, et notamment Lully. Les organistes et compositeurs répondirent que loin d'avoir été de la communauté des violons, Lully en faisait si peu de cas, vu le peu de facilité des maîtres à jouer leurs parties sans les avoir étudiées, qu'il les traitait de maîtres ignorants, etc.; qu'il était vrai qu'il eût joué du violon dans sa jeunesse, mais qu'il y avait renoncé pour s'adonner au clavecin et à la composition.

Il est certain que jusque-là il n'y avait point eu en France de violoniste qui méritât quelque estime. Baptiste, élève de Torelli, fut le premier qui montra du talent.

La confrérie des ménétriers de Saint-Julien ne renonça pas à ses prétentions. Elle avait été seule en cause dans toutes ces contestations, parce que Dumanoir le jeune s'était démis, en 1695, des attributions de sa charge de roi des violons; mais, en 1741, Guignon demanda et obtint que cette charge fût rétablie en sa faveur. L'un des premiers actes de sa royauté fut de faire, en 1747, de nouveaux règlements, par lesquels il mettait sans façon tous les musiciens du royaume sous sa domination. Les organistes de Paris formèrent opposition à ce règlement. Guignon battu (son nom porta malheur à lui et à ses sujets), se rejeta sur la province, et il l'exploita si bien, qu'il finit par rencontrer l'opposition qui l'avait battu à Paris. Ce ne fut cependant qu'en 1773, tant la tradition était vivace, qu'intervint un arrêt prononçant définitivement la dissolution de la corporation des ménétriers. Heureusement, l'infortuné Guignon était mort, et n'eut pas

le désespoir de survivre à sa couronne disparue (1). (F.-J. FÉTIS, CASTIL-BLAZE, LUDOVIC CELLER.)

La ligne que nous avons suivie depuis son point de départ : « Commencement du XVIe siècle, des premiers essais du genre de musique instrumentale de violon, jusqu'à nos jours » présente quatre grandes divisions :

Première époque : du commencement du XVIe siècle jusqu'à 1653;

Deuxième époque : de 1653 à 1753;

Troisième époque : de 1750 à 1820;

Quatrième époque : de 1820 à...

Nous citerons comme exemple toute la musique recueillie par nous et que l'on pourra consulter.

PREMIÈRE ÉPOQUE

Commencement du XVIe *siècle jusqu'à 1653.*

Jorquin Desprez. — Canon ouvert (vocal ou instrumental);

Auteur inconnu. — Pavane (1579) — —

Orlando de Lassus. — Symphonie du *Miserere* (1520-1594) (2);

La confrérie de Saint-Julien des Ménétriers;

Les divertissements des ballets-opéras de Lully, de Campra, etc., etc. (3);

Ceux de Rameau.

Recueils de pièces diverses par Blavet;

Le concert spirituel du 18 mars 1725 (4).

DEUXIÈME ÉPOQUE

De 1653 à 1753.

L'*Art du violon* ou la division des écoles italienne, française, allemande, renfermant tous les *specimen* des œuvres des violonistes classiques (5).

---

(1) *Fondation de l'opéra en France.* (Appendice).
(2) Idem. (Introduction).
(3) Idem. (Appendice).
(4) Idem. (Appendice).
(5) Œuvres de composition des violonistes classiques.

En consultant la liste des noms contenus dans les trois écoles, il ressort les noms soulignés, les plus illustres, et qui ont jeté un très grand éclat dans la période présente.

Leurs œuvres n'ont pas besoin de commentaires; elles ont été appréciées, à leur juste mérite, par les maîtres qui ont suivi. — Les œuvres de ces derniers classiques seront-elles, à leur tour, admirées par les générations futures?...

Le bagage de chacun de ces maîtres n'est point à mettre en compte; la valeur seule d'une œuvre suffit, mais la fécondité se rencontre également chez eux. Témoin l'auteur de : l'*Art de l'archet*, de dix-huit concertos, de cinquante sonates, etc.

Ces œuvres d'instrumentistes, de violonistes célèbres, sont considérées comme des œuvres de composition, par leur facture, leur caractère, leur invention, la noblesse des idées, les qualités de style, qui s'y rencontrent, mais non réalisées sur tous les points.

C'est ce qui nous a autorisé à les publier, avec parties concertantes ajoutées au texte original des auteurs et réalisées pour piano et violon (1).

TROISIÈME ÉPOQUE

De 1750 à 1820.

Dans cette période, les œuvres des maîtres illustres dont les noms sont également soulignés dans la liste précédente, ces œuvres de composition et d'exécution sont arrivées à l'apogée de l'art. Elles sont regardées comme de vrais chefs-d'œuvre du genre de musique instrumentale de violon.

Du point de départ des premiers essais que nous avons enregistrés dans la première période; des œuvres de composition plus réelle de la seconde période, — mais ne présentant pas encore la réalisation complète des progrès qu'elle a su faire triompher; il était réservé à la troisième période de

(1) Œuvres de composition des violonistes célèbres, depuis Corelli jusqu'à Viotti.

— Œuvres des compositeurs célèbres, depuis Lully jusqu'à Beethoven.

produire des chefs-d'œuvre complets, tant par la forme que par le caractère du genre définitivement créé, par la réalisation écrite de toutes parties conçues, enfin de mettre, en parallèle, les symphonies d'Haydn avec les concertos de Viotti, de Kreutzer, de Baillot, de Rode, d'Habeneck, de Spohr, etc.

QUATRIÈME ÉPOQUE

De 1820 à...

Les noms, non soulignés, dans la liste des maîtres de la quatrième période, sont célèbres par une exécution plus fantaisiste, par des compositions plus légères, mais toujours nobles et gracieuses, avec les qualités sérieuses de l'art.

Des maîtres illustres ayant les premiers ouvert cette voie, par des caprices ou études, fantaisies, airs variés, etc., tels que Baillot, Rode, Habeneck, etc., d'autres maîtres les ont suivis dans cette voie, où ils se sont rendus célèbres à leur tour en la caractérisant de leur individualité. — Ils ont établi un nouveau genre de musique instrumentale de violon. Tels sont les maîtres en ce genre : Lafont, Paganini, Mayseder, de Bériot, Vieuxtemps, etc.

Ce genre de composition, d'un caractère mixte, n'a pas tardé à engendrer un autre genre tenant à la fois de la composition et de l'arrangement.

— Tels sont les duos-fantaisies pour piano et violon, par Lafont et Herz, de Bériot et Osborne, Ed. Wolf et de Bériot, E. Wolf et Vieuxtemps, Ernst et Schunke, etc., soit sur des motifs empruntés à des opéras célèbres ; — airs variés sur des thèmes connus, fantaisies, caprices pour le violon.

1828

Année mémorable : Fondation de la Société des concerts !

Nous avons donné la liste des membres violonistes-exécutants, lors de la fondation de la Société ;

Nous avons inscrit les instrumentistes-solistes (violonistes) qui se sont fait entendre aux concerts ;

Certes, cette liste se compose de noms illustres, de noms célèbres, de noms honorables qui ont fait preuve d'un talent d'exécutant que le succès qu'ils ont obtenu a couronné à leur juste mérite.

Quelques-uns ont suivi l'exemple de leurs devanciers. En devenant eux-mêmes professeurs, chefs-d'orchestre, solistes, ils sont restés violonistes-compositeurs! Et ce dernier titre n'est pas moins à leur gloire, car ils seront cités un jour comme étant les derniers qui l'aient porté.

Ainsi, après être restée un siècle et demi dans l'enfance du genre, la musique instrumentale de violon s'est révélée tout à coup (1653); puis, par un immense crescendo, le progrès a atteint à la perfection du genre classique (1753). lequel s'est modernisé par des œuvres de talent, dans l'espace d'un demi-siècle (1820); alors commence un décroissement non moins rapide, dans l'altération du genre, qui de noble et grandiose devient gracieux et élégant, avant de passer successivement à un mode de demi-caractère où il est procédé alternativement par l'invention et l'arrangement, pour disparaître complètement.

PROFESSEURS DE VIOLON AU CONSERVATOIRE

— Blasius, professeur à la création, — chef d'orchestre de l'Opéra-Comique pendant vingt ans.

— Blasius (Pierre), professeur.

— Blasius (Ignace), professeur.

— Gaviniès, professeur, en 1774; — fondateur de l'école de violon en France.

— Guérillot, professeur (création).

— Kreutzer (Rodolphe), professeur, création; 1er violon solo à l'Opéra, 1801; 2e chef d'orchestre, 1816; 1er chef, de 1817 à 1824.

— Lahoussaye, professeur (création).

— Persius, professeur (création), chef du chant de l'opéra 1804; chef d'orchestre, 1810; directeur de l'Opéra, 1817.

— Rode, professeur (création).

PROFESSEURS DE VIOLON AU CONSERVATOIRE

(Depuis 1828 jusqu'à 1875.)

Baillot, professeur, 1795. (Institut national.)

Habeneck aîné, survivancier, de 1802 à 1808, professeur adjoint, 1808 ; — réformé, 1816 ; — rentré professeur, 1825 ; retraité, 1848.

Kreutzer (Auguste), de 1826 à 1832.

Guérin, adjoint (répétiteur, 1824).

Clavel, adjoint (répétiteur, 1824).

Alard, professeur, 1843.

Massart (P.), 1843.

Girard (P.). 1847.

Dancla (Charles), professeur, 1857.

Sauzay (P.), 1860.

Maurin (P.), 1875.

A considérer l'école du violon par les classes du Conservatoire, en 1828, le violon était encore dans la voie où les maîtres classiques, Viotti, Kreutzer, Rode l'ont porté à un si haut degré de perfection dans le style noble et sévère.

L'interprétation des œuvres de ces illustres maîtres était continuée par leurs successeurs Baillot et Habeneck, avec un développement des qualités transmises de maîtres à élèves, ces derniers devenus maîtres à leur tour et marchant sur les traces de leurs devanciers.

Aussi les œuvres grandioses de ces classiques, et plus tard les leurs, furent-elles choisies et adoptées pour les concours de l'école du violon au Conservatoire.

Leur succès était réel, interprétés dans le style de leurs auteurs, avec leurs principes, lesquels étaient ceux de l'instrument lui-même, du violon, qu'ils avaient annobli tout en lui donnant le charme et la grâce qui en firent un instrument de premier ordre.

L'élément moderne commença à s'introduire dans l'exécution par des changements faits aux concertos de concours

par les professeurs. Ils furent dès l'abord sobres, tenant du caractère des œuvres, du style des maîtres, dans un goût s'alliant à la noblesse des idées, à l'ornementation des phrases; mais plus tard l'élément moderne devint tellement fréquent que ces changements, ces ornements furent interdits.

L'un des professeurs, il faut bien le dire, fut cause de cette interdiction.

Son école en s'éloignant du style des maîtres anciens, dans ses formes sévères, dans sa simplicité magistrale, par un jeu tout moderne, des traits modernisés, imitant les violonistes célèbres, il est vrai, mais excentriques et dont l'individualité se refuse à faire école, par des doigtés, une substitution de cordes non conformes aux us et coutumes des anciens, par ses coups d'archet, ses *staccati* multipliés, par ses liaisons de rythme brisé qu'engendrent un tiré et un poussé arbitraires, par toutes ces innovations de style moderne réunies et transportées quand même dans la musique classique, par toutes ces nouvelles qualités (si l'on veut!) d'exécution moderne, cette école en est arrivée à fausser l'interprétation de ces œuvres de concours, admises dès l'origine pour leur simplicité et leur nature grandiose.

L'exécution est plus jeune, plus brillante, dit-on, mais elle ne repose pas sur la base des principes qui ont formé les maîtres du violon de l'école classique, et dont les œuvres interprétées ainsi d'une façon moderne arrivent à ne plus être comprises de la génération nouvelle qui les exécute. — Et il en est de même pour toute musique des maîtres anciens, l'art actuel ne reposant plus sur l'art classique.

On en voit la preuve dans les concours. Les jeunes gens sont plus à l'aise dans la musique de Vieuxtemps que dans celle de Viotti. Ils peuvent exercer leurs qualités dans l'une, tandis que, le plus souvent, dans l'autre, ils restent impuissants. Aussi envisagent-ils avec une certaine crainte, comme cette année (1891), d'avoir pour morceau de concours le dix-neuvième concerto de Viotti.

Et ces qualités modernes d'exécution se manifestent au

moment où la musique moderne de violon n'est représentée que par les concertòs de Vieuxtemps ! — Le seul auteur moderne qui soit resté.

Car la génération actuelle, loin de s'efforcer à s'instruire dans l'art de la composition, à l'exemple des maîtres du violon, préfère aujourd'hui marcher à la remorque de quelques compositeurs, auteurs de concertos pour tout instrument, que de briguer à son profit le double talent d'exécutant-compositeur.

Il est reconnu que les concertos de Godard, de Lalo, de Saint-Saëns sont des œuvres remarquables, mais exceptionnelles... et non rangées parmi celles qui sont considérées comme appartenant au domaine de l'école du violon.

Le cercle dans lequel le violoniste peut se maintenir encore quelque temps est fort restreint. Et cependant il ne cherche par aucun moyen à s'affranchir de la pénurie dont il est victime.

Nous avons souvent entendu dire que l'exécution des œuvres classiques n'était plus celle d'il y a un demi-siècle, qu'elle avait dégénéré, que ses traditions étaient perdues, que l'on ne comprenait plus les anciens maîtres, que les symphonies d'Haydn et de Mozart n'étaient plus interprétées comme autrefois, etc., etc.

Sans en avoir jusqu'à présent déterminé les causes, nous les avons un peu entrevues dans quelques ouvrages précédents. Les phases par lesquelles a passé l'école de violon, depuis sa création, en sont le prélude : — Sorti des mains des ménétriers, le violon se révèle sous l'archet de Corelli et devient le roi des instruments. Ses maîtres ne sont pas de simples virtuoses, mais de grands et célèbres violonistes compositeurs. Auteurs féconds, ils ont élevé un monument d'œuvres impérissables, compositions magistrales, méthodes d'où sont venues les différentes écoles italienne, française, allemande, qui se sont illustrées dans l'art du violon. Cet art classique, dans ses *sonates*, *caprices*, *études*, *concertos grossos*, en se modernisant s'immortalise dans les concertos de

Viotti, qui ouvrent une voie nouvelle à une nouvelle école, école belge d'où est sorti le concerto-symphonique de Vieuxtemps.

Alors le progrès change les choses de face. La composition prime l'exécution. Le violoniste abdique la composition en faveur des compositeurs qui lui laissent son rôle d'exécutant — et pour cause. Ils ne revendiquent que le bâton de chef d'orchestre; aussi celui-ci s'est-il empressé de briser son archet. Le violoniste n'a plus la priorité sur les instrumentistes au rôle de chef d'orchestre; ce dernier est recruté parmi les instruments à vent. Il s'efface vis-à-vis du compositeur. Il est devenu un simple interprète. Il n'a plus la jouissance de s'exercer dans le quatuor, — la musique de chambre ayant été abondonnée par les compositeurs pour la musique orchestrale ; les violonistes s'étant désormais abstenus en ce genre, il ne reste que peu d'occasions à l'interprétation... de quelques concertos épars.

L'interprétation ! il en est une qui absorbe le violoniste et autres instrumentistes : l'orchestre.

L'orchestre ! ce gouffre de perdition du côté de la virtuosité, ne laissant apparaître qu'une lueur d'espérance pour le violon solo, mais qui s'éteindra bien vite.

En dehors de l'orchestre, il y a le violoniste nomade, le virtuose, l'interprète, en tournée d'audition de quelque concerto en chemin vers sa centième, à l'instar des opérettes.

Le violon semble vouloir retourner à son point de départ.

N'est-ce pas là une des premières causes de dégénération dans l'exécution d'orchestre ?

La notation moderne des textes anciens, c'est-à-dire la substitution de notes réelles aux petites notes ; la coupe des valeurs modifiée en raison de la substitution ; les signes de liaisons indiquant mathématiquement le tiré et le poussé de l'archet les signes de nuance et d'accent surchargeant la notation ; les qualifications sans nombre qui viennent s'y ajouter ; toutes ces conditions impérieuses de lecture en augmentent encore la difficulté.

Le violoniste — ainsi que les instrumentistes de la famille — peut s'en tenir aujourd'hui à la stricte exécution de la lettre, sans fourrer le nez où il n'a que faire, en se maintenant au rôle modeste qui lui est dévolu : celui d'interprète, de traducteur exact...

Mais avec l'exactitude, à tant de choses requises, n'est-il pas à craindre que le sentiment individuel n'échappe, et que l'intérêt ne cesse du moment qu'il ne s'agit plus de *sentir?*

Autre cause de dégénérescence.

Le violoniste n'ayant plus à *sentir* ce qu'il a à exprimer se renferme naturellement en soi, vit avec son instrument, n'a d'yeux et d'oreilles que pour lui ; il le choit ; il s'écoute. — Il joue selon ses aspirations ; choisit la corde préférée ; les doigtés peu employés ; évite les à-vide ; recherche les harmoniques ; développe son archet sur une tenue, un point d'orgue, en ne le perdant pas des yeux ; cette attention portée à son jeu, à s'observer dans les moindres mouvements, détourne le violoniste du sentiment qu'il doit ressentir à toute exécution.

Encore une cause d'altération à l'exécution d'ensemble.

D'un côté, la somme d'intérêt pris à l'exécution des œuvres classiques par les exécutants eux-mêmes, ayant diminué insensiblement par les raisons que l'on vient de voir formulées ; d'un autre côté, l'exécution moderne procédant par des contrastes plus tranchés, des oppositions plus fréquentes, les effets de sonorité se renouvelant sans cesse, il en résulte une nécessité d'accents toujours plus marqués, à l'aide desquels le mouvement reçoit une impulsion qui finit par arriver à un état fiévreux, tourmenté, n'ayant jamais de repos. De là, une tendance, toujours croissante, à presser les mouvements dans les œuvres classiques, à exagérer les accents, les accuser avec violence, sans y apporter le sentiment qu'ils comportent, l'expression qu'ils expriment, sans en donner l'*accent* véritable.

Ce sont, en effet, les principaux côtés de l'exécution les

plus susceptibles, où la moindre altération est sujette à blâme. — Il en est une troisième qui ne regarde que l'exécution ancienne : nous voulons parler des petites notes, de leur acception propre.

Ces trois points, formant la base de toute exécution orchestrale, ont été bien souvent l'objet de nos réflexions.

De leur définition, de leur interprétation, dépend la perfection d'exécution toujours si discutée et si diversement comprise.

— Les mouvements dépendent aussi bien du chef que des exécutants. Nous avons traité plus loin cette question dans le chapitre des imperfections et des défectuosités de l'exécution. Il convient d'en tenir compte ici.

— La juste interprétation des accents est aussi l'affaire des deux parties. Mais leur appréciation, en ce qui concerne l'exécution, est soumise à l'une d'elles ; aussi le caractère de talent individuel de chaque exécutant influe-t-il sensiblement sur la portée de l'interprétation.

— Quant à l'exécution des petites notes, l'indifférence des exécutants à l'égard de cette question a toujours été la cause de l'initiative du chef d'orchestre. A lui, donc, de régler et les longues et les brèves, non à la satisfaction générale, car l'indifférence ne va pas jusqu'à la soumission aveugle.

Maintenant il faut dire que d'autres causes ne sont pas étrangères à la décadence de l'exécution des œuvres classiques : — les œuvres d'art, elles-mêmes, dites de l'avenir. Son école pernicieuse ; ses disciples prônant de tous côtés un système exclusif ; des imitateurs impuissants, des sectaires dangereux — on sait ce dont ils sont capables — profitent de l'exclusion manifestée, se livrent à des tentatives hardies, afin de détrôner certains maîtres qu'ils battent en brèche, cherchant par tous les moyens de détruire leur œuvre. Ils en exceptent un, cependant, un maître ancien (1), qu'ils reconnaissent, osent-ils dire ! et qu'ils prétendent être

(1) J.-S. Bach.

le précurseur de la musique de l'avenir ! — de la leur. Aussi lui font-ils fête, à l'audition, par exemple, d'une œuvre fort belle, mais très abstraite, très longue et très sévère (1). — Ces qualités, ils les apprécient.

Nos violonistes, surtout, si bien disposés « à être dans le mouvement, » sont les premiers à déblatérer contre *les Huguenots*. — Après avoir joué du *Wagner*... enfoncés *les Huguenots* ! tel est le cri d'enthousiasme qu'on leur entend proférer en signe de triomphe. Ils en veulent aux *Huguenots*..... vieux jeu !... Voilà le progrès de leur éducation.

Leur éducation musicale ! Sur ce point, en y plaçant le doigt, on est certain de trouver la plaie.

Et cherchent-ils à guérir ce mal dont ils sont victimes ?

Y parviendraient-ils d'ailleurs ?

La génération actuelle n'oserait — en admettant les études sur les bancs de l'école terminée — se lancer dans la voie des compositions instrumentales ? Quelle forme leur donner ? Quel cadre choisir ? — Les études ? les caprices ? Cela pourrait se compter comme faisant suite aux méthodes d'instruments, lesquelles ont été écrites jusqu'à présent par des auteurs ayant la spécialité de leur instrument. — Les fantaisies ? Ce serait revenir au pot-pourri pour lequel il faut des airs, des motifs connus. Où les prendre ? — La sonate ? Mais sonate que me veux-tu ? tu es passée de mode, ma vieille !

— Le concerto, alors ? Non le concerto à partie principale, vieux jeu ; mais le concerto pour orchestre et un soliste, morceau mélangé d'ensemble et de solo plus ou moins distinct... nouveau jeu.

Mais pour aborder un genre de composition moderne, après les œuvres des compositeurs, des maîtres actuels, quel est l'instrumentiste, le violoniste qui, le premier, sortira de la spécialité à laquelle on l'a fait descendre, celle de simple exécutant, pour reconquérir le double titre de violoniste-

(1) La messe en *si* mineur.

compositeur, cette dualité de talents sans lesquels il ne peut aspirer au rang où se sont illustrés les anciens? Celui-là sera bien certainement le violoniste de l'avenir... Mais cet avenir est loin!

En attendant, les élèves de la classe de composition se préparent à embrasser toutes les branches de l'art de la composition, en y joignant l'art du chef d'orchestre : la composition et l'interprétation!

Cet exemple devrait stimuler le violoniste à revendiquer la prérogative de la composition, jointe à celle de l'exécution.

CHAPITRE XII

MANIÈRE D'ENTENDRE ET DE OUIR LA MUSIQUE

OUVRAGES DOUBLES

Le troisième point du programme de M. Bertrand, le futur directeur de l'Opéra, est conçu en ces termes :

— 3° « Le premier samedi de chaque mois (sera donné) une *représentation de gala*... consacrée à la résurrection d'un ouvrage du XVIIe ou du XVIIIe siècle... (1).

» *M. de Pourceaugnac*, par exemple, serait monté avec toute la mise en scène d'autrefois ; et aux côtés des artistes de la Comédie-Française paraitraient les étoiles de l'Opéra (de la danse et du chant). C'est ainsi que dans *M. de Pourceaugnac*, la sérénade du premier acte serait donnée par les chanteurs de l'Opéra, tandis que dans la scène des matassins, Mlle Mauri danserait.

---

(1) « L'ennui des ouvrages modernes fait réclamer à grands cris, et à juste titre, la réapparition d'opéras célèbres, et, lorsqu'ils sont remis à la scène, leurs plus chauds prôneurs eux-mêmes sont surpris du peu de plaisir qu'ils éprouvent. A les entendre, les passages surannés jettent du ridicule sur des morceaux d'une beauté éternelle, et la réputation du compositeur y perd plus qu'elle n'y gagne... » (T. G.).

« ... C'est le destin des œuvres théâtrales, c'est surtout celui des partitions, de perdre un jour la faveur du public, facilement entraîné vers des émotions nouvelles. Mais les beaux ouvrages qui disparaissent ainsi conservent toute leur renommée, et ils sont semblables à ces grands citoyens de l'antiquité, qu'on exilait parce qu'on était las de les admirer. » (F. H.)

» De même pour l'intermède fameux du *Bourgeois-Gentilhomme*, où le répertoire de Molière serait joué comme au temps du grand Roi.

» Cette résurrection historique et littéraire, pour laquelle le concours de la Comédie-Française semble acquis, fait naître nos réflexions à propos d'un tel projet. »

Il s'agit d'unir la Comédie-Française à l'Opéra ; la littérature, la poésie à la musique ; le dialogue au chant. — Ce qui approche de l'opéra-comique, en grand, avec danse, symphonie, etc.

A ce point de vue, la citation suivante semble s'appliquer :

« N'était-ce pas un véritable Athénien, celui qui prétendait qu'on ne devait jamais assister sans musique au spectacle d'un chef-d'œuvre de l'art plastique...? » — il peut en être ainsi de l'art *dramatique-littéraire* — « comme aussi, d'autre part, il fallait se garder d'entendre une symphonie, si ce n'était au sein d'une harmonieuse et royale architecture » — le palais de Ch. Garnier...

A cet assemblage des arts réunis nous devons un genre complexe, composé de l'art dramatico-littéraire uni à celui des sons, que des génies distincts se sont plu à traiter, chacun dans sa sphère, en le développant dans une forme précise, en l'isolant, comme chef-d'œuvre, à côté d'un autre chef-d'œuvre. Ce n'est que par circonstance, dans des fêtes de gala, dans une exécution *illustrée* qu'ils se rencontrent ensemble.

— Cette collaboration imprévue, bien qu'indiquée, cependant, par les auteurs, agissant chacun de son côté, l'un après l'autre, quelquefois à temps plus ou moins éloigné, chacun tirant à soi, dans son domaine, sans nul souci des lois de proportion, mais n'ayant en vue que chacune des parties, cette collaboration forme une œuvre complète par elle-même, un chef-d'œuvre, dans son essence particulière.

Les ouvrages conçus sous ce double aspect sont : les œuvres (dites de cette nature) de Molière, parmi lesquelles *M. de Pourceaugnac*, *le Bourgeois-Gentilhomme* déjà cités ; puis : *Athalie*, *Esther*, *Egmont*, *Struensée*, etc., et récemment : *l'Arlésienne*.

Cette dernière, par suite du succès posthume obtenu par le musicien, est, sans contredit, celle des œuvres que la vogue même fit tomber consciemment dans l'exagération la plus manifeste, sous le rapport des lois enfreintes de toute proportion gardée. — Les deux suites composant l'ensemble de la partition écrite par le maestro, furent publiées après la représentation de l'ouvrage, sous une forme quelque peu envahissante, mais que l'engouement du public, toutefois, fit maintenir, en son entier, lors de la reprise. On dit même que l'auteur du drame s'en émut.

Il est vrai que l'adaptation de la partition au concert, empiétait d'une façon démesurée sur son voisin, et différait étrangement avec la partition qui accompagnait la première représentation au Vaudeville.

Nous étions à cette première, non loin de Th. de Banville, et il s'amusait comme moi d'entendre, à chaque morceau d'orchestre, un spectateur, à nos côtés, s'écrier : « Encore une ouverture ! »

L'orchestre était restreint, primitif : un piano à queue, quelques instruments à vent joints à ceux du quatuor. Sur la scène, une harpe, des bassons, une ou deux clarinettes, etc., pour soutenir le chant, les chœurs, etc.

Depuis lors, le succès de la musique ne fit que grandir, au delà de toute attente. Et celle-ci ayant reçu sa forme définitive d'œuvre symphonique de concert, fit passer sous son joug et son collaborateur et son œuvre dramatique.

Ces auditions à l'Odéon nous ont semblé présenter un grand intérêt, mais en même temps une excessive fatigue pour l'auditeur, forcé d'opter entre les deux arts réunis, pour l'un ou pour l'autre, s'il ne veut pas succomber sous leur poids.

« C'est une loi pour les arts, loi que leur impose, sans doute, leur communauté d'origine et de fin, de s'entr'aider mutuellement et de se prêter secours les uns aux autres, à charge de revanche. Celui qui est secouru doit briller seul, et les autres, en bons frères, tout en lui prêtant leur éclat,

doivent s'effacer si bien qu'on oublie pour ainsi dire leur présence ».

MANIÈRE DE JUGER

« Les musiciens qui écrivent sur la musique semblent isoler la question qu'ils traitent, et faire comme s'il n'existait et n'avait jamais existé autre chose que des compositeurs de musique et des exécutants. Cependant, il pourrait se mêler à ces connaissances techniques, sans lesquelles il ne saurait y avoir d'opinion sérieuse, une plus grande dose de sentiment, une tendance en quelque sorte plus littéraire, plus organique par ses rapports avec les autres arts et leur histoire ». — Ceci paraît être à notre adresse. Aussi nous empressons-nous de poursuivre cette citation.

» Les arts sont frères, les muses sont sœurs; il n'y a dans les arts qu'une famille où tout se tient... La musique est une architecture de sons et l'architecture une musique de pierres... La sculpture est la forme fixe, la musique la forme fluide; entre la sculpture et la musique, entre la forme fixe et la forme fluide, la peinture sert de transition (1).

» Pour nous en tenir à la musique, je le demande, qui oserait aujourd'hui prétendre resserrer la discussion d'un chef-d'œuvre de Mozart ou de Beethoven, de Rossini ou de Weber entre les étroites limites du formulaire scholastique d'un Conservatoire? » — Mais !... un musicien.

— » Qui oserait aujourd'hui admirer certaines partitions de ces grands maîtres, uniquement au point de vue des ressources techniques industrieusement combinées, au point de vue de ce qui est l'art musical proprement dit? » — Un musicien, encore! Cette étude n'offre-t-elle pas un intérêt des plus curieux, des plus attachants pour les musiciens, artistes ou dilettantes? Il est regrettable, toutefois, que ce travail ne puisse se faire à l'exemple des éditions littéraires des clas-

(1) H. Blaze de Bury.

siques, avec les notes de tous les commentateurs en regard du texte, et qu'il faille avoir la partition sous les yeux, comme pour la belle étude de Gounod sur *Don Juan*, pour en faire une lecture instructive.

— « Des notes qui se groupent à souhait pour la mélodie où s'enchevêtrent pour le contrepoint, serait-ce là, par hasard tout le secret du *Don Juan* ou de la symphonie en *ut* mineur, de l'*Obéron* ou de *Guillaume-Tell?* » — Non, certes. Et on l'a vu dans l'étude du maître que nous venons de citer.

— » Confondrons-nous la lettre avec l'esprit ? » — Non, quand bien même nous ne parlerions que de celle-là. — « Que l'une reste aux mains des docteurs du temple... » — C'est équitable. — « Quant à l'autre, il appartient à la philosophie, à l'intelligence pure ». — C'est de droit.

« Qui de nous, en proie à cet enthousiasme juvénile dont un chef-d'œuvre enivre une âme de vingt ans, n'a pas éprouvé par quelque belle soirée d'hiver, au sortir des Italiens ou du Conservatoire, je ne sais quel irrésistible besoin de se répandre en flot de paroles ? » — C'est selon, cela tient à l'émotion produite par l'exécution, la nature et la sensibilité de celui qui l'écoute.

Berlioz ne raconte-t-il pas qu'après l'audition d'une de ses œuvres, un vieux maître de chapelle ne lui adressant aucune parole, — il l'interrogea; — celui-ci, pour toute réponse, ne sut que fondre en larmes !

— Que lui-même, Berlioz, entendant le formidable refrain de la Marseillaise par quatre ou cinq mille voix, fut foudroyé... *il tomba à terre...* et que son entourage épouvanté de l'explosion, fut frappé d'un *mutisme* absolu, comme les oiseaux après un coup de tonnerre.

— Ou bien alors s'engage un dialogue du genre de celui-ci :

« Je sors, dit-il, du Conservatoire avec trois ou quatre dilettanti, un jour où l'on vient d'exécuter la symphonie avec chœurs.

— Comment trouvez-vous cet ouvrage, me dit l'un d'eux ?

— Immense ! magnifique ! écrasant !

— C'est singulier, je m'y suis cruellement ennuyé. Et vous? ajoute-t-il, en s'adressant à un Italien...

— Oh! moi, je trouve cela inintelligible, ou plutôt insupportable, il n'y a pas de mélodie,... » etc.

MANIÈRE D'ENTENDRE ET DE OUIR LA MUSIQUE

« Il y a différentes manières d'entendre la musique, presque aussi nombreuses que le peuvent être les divers tempéraments modifiés par l'éducation, l'étude, le travail poussé dans tel ou tel sens.

» Certains auditeurs, séduits par la poésie du son, par le charme du dessin ou la force de la contexture harmonique, ne voient dans la musique que son revêtement, et ne demandent rien autre chose au compositeur que de produire des successions qui satisfassent un certain goût et de certaines conventions. Pour eux, une symphonie est un palais enchanté construit avec des notes, lesquelles sont arrangées d'après une symétrie supérieure et divine. Ils parcourent avec volupté cette demeure céleste, admirant l'élégance fluidique des colonnades, la grâce aérienne des portiques, l'art merveilleux des détails, l'aspect imposant de l'ensemble. Jouissance d'artiste s'il en fut, et qui ressemble à un rêve surnaturel où les lois de la plus pure logique trouveraient une réalisation sensible (1).

» Mais toutes les imaginations, tous les cerveaux ne sont pas faits de même. D'autres musiciens ou amateurs de musique goûtent peu ce genre de contemplation, ou bien il ne leur suffit pas. Pour ces personnes, la musique n'est rien si elle n'exprime pas un objet, un sentiment déterminé. Le dessin mélodique le plus ravissant, les harmonies les plus fortes ou les plus suaves les laisseront froides, si elles ne peuvent les rapporter à une sensation, les appliquer à une image. Peu soucieux de la symétrie ou de la pondération symphonique, ces auditeurs demandent avant tout *ce que cela si-*

(1) H. Blaze de Bury.

gnifie. Et si l'on cherchait auprès d'eux une définition de la musique, ils répondraient que c'est une langue destinée à compléter, à renforcer, à suppléer le langage ordinaire » (1).

Dans la définition de ces deux manières d'entendre la musique, le sens du mot *entendre* se rapporte plus à celui de *ouïr* la musique en général, qu'à l'*écouter* en particulier.

Pour *entendre*, *comprendre* la musique, il n'y a qu'une manière, comme pour voir la peinture, etc. On entend par les oreilles; on voit par les yeux.

Les différences qui se produisent par ces deux organes : l'ouïe, la vue, résultent de l'individualité qui les met en jeu. Chaque individu a une manière propre d'entendre et de voir, qui tient à sa nature, à ses aptitudes, à son tempérament, lesquels se perfectionnent par l'éducation, l'étude, le travail, pour suivre la voie à laquelle il est destiné. On comprend dès lors que ceux qui ont embrassé la carrière des arts, entendent et voient, *véritablement*, par les oreilles, par les yeux, selon leur faculté, leur intelligence, leur expérience. Ce qui détermine divers entendements, à l'aide desquels chaque profession conçoit ou reçoit réellement les idées émises de part et d'autre.

Pour ne parler que musique, c'est, en effet, une opération différente que l'entendement chez le musicien et chez le *non* musicien.

La distance entre ces deux êtres est immense!

L'un, le musicien, connaissant tous les secrets, tous les éléments de l'art, les reconnaît, les apprécie aussitôt leur apparition; il en comprend tous les fonctionnements, suit leur évolution dans les plus petits détails; il distingue aussi bien le produit de l'imagination que le résultat de la main-d'œuvre; il est ému, charmé par l'une, constamment éveillé, intéressé par l'autre, comme s'il y coopérait lui-même. Et, en cela, ne peut-il pas reproduire par la pensée, fictivement, la partition qui se déroule à l'audition dans son cerveau? Il en

(1) Le même.

saisit les sons, la mesure, le rythme, les tonalités, le mode, les modulations (à l'exception de certaines organisations, — A. Adam, entre autres n'entendait pas le ton dans lequel on jouait!); il se rend compte des effets d'orchestre produits, en désigne les instruments, leurs diverses combinaisons à se grouper ensemble, à s'isoler entre eux; il nomme l'instrument solo; décompose les différents timbres de sonorité qui se succèdent dans l'exécution, sans que celle-ci ne l'empêche d'entrevoir les divisions, la structure des morceaux, par les points de repaire formés des reprises de motifs, ni de juger de la valeur du style et de l'œuvre, de l'élévation des idées, de l'inspiration en un mot.

L'autre, le *non* musicien, n'ayant la connaissance d'aucun élément, d'aucun principe de l'art, ne peut les apprécier, en comprendre leur mise en œuvre; il est étranger à la conception, en ce qui touche tous les ressorts qui la font se mouvoir, par le souffle qu'ils lui communiquent, en la faisant résonner, vibrer, en lui donnant la vie, en l'exprimant enfin par l'exécution; il ne peut en juger que par les effets de sonorité qui arrivent à son oreille — comme un bruit harmonieux a sur lui, sur son organisation plus ou moins disposée à le concevoir, l'empire des sons; les diverses reprises, les divisions, la forme, les développements des morceaux, tout ce qui tient à la facture ne saurait l'orienter, l'aider, en lui désignant les différentes étapes entrevues, à poursuivre le long chemin de tout discours, de toute audition.

Certains auditeurs, dilettantes reconnus, ne pouvant, cependant, être captivés à l'audition par le seul intérêt puisé dans l'art musical, ont recours à d'autres éléments d'arts différents que leur bon goût, les citations aidant, savent mettre en jeu par une curieuse et poétique comparaison. C'est ainsi qu'entendant une symphonie, l'idée leur vient d' « un palais enchanté construit avec des notes... » lesquelles ils les trouvent arrangées « d'après une symétrie supérieure divine. » Pendant tout le temps de l'exécution, et au milieu des applaudissements, pour les expliquer venant de leur part, ils

vous disent qu' « ils parcourent avec volupté cette demeure céleste... » admirant « la grâce aérienne des portiques... l'art merveilleux des détails... l'aspect imposant de l'ensemble... »

D'autres amateurs plus avancés ou enclins à la musique pittoresque, imitative, ne peuvent goûter le charme de la musique pure et simple; il faut que celle-ci exprime absolument « un objet, un sentiment déterminé. » Et cet objet, ce sentiment, se trouvent presque toujours à l'encontre des dessins méthodiques, des harmonies puissantes, auxquels ils sont attribués.

Aussi, lorsque dans le cours de l'exécution, voulant faire preuve d'érudition, ils se servent de termes techniques dont la signification ne leur est point inconnue, il faut le reconnaître, ils les placent à tort et à travers. En entendant un forte passer subitement à un pianissimo, là, où il est question de nuance : oh! la jolie modulation! diront-ils; — comme à la rentrée d'un motif ramené avec cet art qui, chez les anciens, caractérise ce point remarquable : ce passage du mineur au majeur est tout à fait délicieux, etc., etc.

CHAPITRE XIII

TENDANCES NOUVELLES

M. le Directeur des Beaux-Arts (1), dans son discours prononcé à la distribution des prix du Conservatoire de cette année (1891), a exhorté les élèves à écouter leurs professeurs avec une déférence qui ne sera jamais trop docile.

Dans le langage qu'il leur a tenu, nous avons détaché certaines phrases, certains conseils qui se rapportent à l'art musical, nous réservant de les mettre à profit, soit comme citations quand l'occasion se présenterait, soit que leur nature nous fournisse un sujet d'étude.

Ce travail ne pouvait coïncider d'une manière plus opportune qu'en ce moment, où nous nous occupons du « passé à propos du présent ». Aussi ce chapitre aura-t-il pour but de rattacher entre elles les propositions qui traitent de l'art en général, en les appliquant en particulier à l'art de la composition.

§ I

« ... La musique et le théâtre, a-t-il dit, traversent une période de transition et de crise : un besoin de nouveauté, c'est-à-dire d'observation plus profonde, de vérité plus exacte et de liberté plus hardie... » se fait sentir (?)

« Le désir de la nouveauté est l'aiguillon nécessaire de chaque génération », etc.

Pour ce qui concerne la musique instrumentale :

---

(1) M. Larroumet.

Depuis que la musique traverse cette période de transition, la symphonie de Beethoven est restée debout sans que le temps l'ait marquée; elle a toujours figuré à chacun des concerts des Sociétés symphoniques, à côté de toutes les tentatives que ces Sociétés n'ont cessé de poursuivre, en introduisant sans relâche des fragments d'œuvres modernes des jeunes maîtres de l'école nouvelle, et des « sectaires » du chef suprême des œuvres de l'avenir.

Bien peu d'œuvres n'ont été abordées entièrement, par la raison toute simple qu'elles appartiennent au théâtre, sauf quelques rares exceptions. — La symphonie est délaissée.

Malgré le désir de la nouveauté que l'on puisse avoir, il est difficile de renchérir sur « un besoin d'observation plus profonde, de vérité plus exacte et de liberté plus hardie », après les symphonies de Beethoven.

Nous avons analysé cette recherche de la nouveauté, faite dans le domaine de la symphonie, par deux maîtres renommés : C. Saint-Saëns et César Franck. Ces deux auteurs n'ont apporté qu'une « liberté plus hardie encore ». Voilà tout.

La symphonie proprement dite, en sa création, en sa nature, en sa constitution, reste l'œuvre du maître des maîtres! « La symphonie se dresse aujourd'hui devant nous comme une colonne qui indique à l'art une nouvelle période; car avec cette symphonie a été enfantée au monde une œuvre à laquelle l'art d'aucune époque ni d'aucun peuple n'a rien à opposer qui en approche ou qui y ressemble ». R. Wagner le reconnaît hautement.

Mais on peut toutefois exprimer le désir de voir cette tentative, « de la recherche de la nouveauté », se reproduire. « Peut-être que de cette fièvre sortira le calme d'une production riche et durable ».

Quant aux œuvres théâtrales qui se sont produites à la scène depuis plusieurs années, on a pu juger, d'après les chefs-d'œuvres cités comme appartenant à chacune des périodes que nous avons vues se dérouler dans notre voyage musical, des progrès qui se sont accomplis de nouveau.

Chaque génération a donc apporté « un désir de nouveauté, un besoin d'observation, etc. », qui se sont sans cesse renouvelés; ces manifestations ont été plus ou moins heureuses, plus ou moins favorables à l'art, jusqu'à l'heure présente qui, paraît-il, n'est pas sans danger. Car la génération actuelle prétend pousser plus que jamais en avant « son irrésistible besoin de nouveauté ».

On ne voit pas où cela peut s'arrêter.

« Il y a des hardiesses qui saisissent et enlèvent à la fois tout le monde. — *Voire le* crescendo *de la symphonie en* ut *mineur qui souleva le parterre de la Société des concerts. Nous sommes donc de l'avis de George Sand, à une considération près.*

« Pour une innovation, on pardonne dix maladresses; pour un sentiment individuel, dix rébellions contre la méthode. Tant il est vrai qu'en fait d'art, le moindre éclair de génie, le moindre essor vers de nouvelles conquêtes, exerce sur les hommes plus de fascination que toutes les ressources et toutes les lumières de la science dans les limites du connu » (1).

Il ne s'agit que de s'entendre sur ce que l'on doit considérer comme *éclair de génie* et comme *nouvelles conquêtes*.

Mais avant d'examiner cette question et de continuer à envisager l'opéra comme musique de théâtre, nous reviendrons à la symphonie, que nous avons considérés comme musique pure et simple, par l'étude d'une œuvre nouvelle : la symphonie de César Franck, dont l'analyse fera suite à celle de Saint-Saëns, déjà publiée (2).

---

(1) *Consuelo.*
(2) Voir mes mémoires.

NOTICE ANALYTIQUE ET THÉMATIQUE

DE LA

SYMPHONIE EN *RÉ* MINEUR DE CÉSAR FRANCK

ANNOTÉE, COMMENTÉE, ANALYSÉE

(d'après la partition).

—

Nous emploierons, pour cette étude, notre procédé habituel de comparaison, puisée dans nos souvenirs, avec les œuvres des maîtres, et que les thèmes des idées contenus dans la « notice analytique » évoquent à notre pensée par une analogie quelconque.

Premièrement, cette notice ne mentionne aucun indice touchant la structure des morceaux, — si ce n'est cependant la nomenclature des principaux mouvements.

De la division générale de la symphonie, il n'est pas parlé. Par le simple exposé des motifs, on voit qu'elle se compose de trois parties.

1.

Premier morceau : « Un *allegro* précédé d'une introduction, dont l'exposition fait retour à la tierce mineure, au-dessus, conduisant à une deuxième phrase en majeur; — puis à une troisième phrase qui servira beaucoup au développement et qui reparaîtra dans le final.

» Après la deuxième partie de l'*allegro* (donc, la forme est binaire), très développée, revient une partie de l'introduction, mais en fortissimo et en canon.

» Ensuite, retour de l'*allegro* et conclusion. »

Voilà ce que dit la notice analytique.

Cette donnée des grandes lignes de construction nous offre

naturellement une comparaison de tonalité avec la symphonie avec chœurs de Beethoven.

En effet, dans cette dernière, Beethoven procède, identiquement, par le retour de l'exposition de l'introduction et du motif principal — mais à la tierce *inférieure;* la tonalité de la deuxième idée est aussi à la tierce *inférieure* au lieu de se trouver à la tierce supérieure (ton relatif *direct* de *ré* mineur).

Quant aux développements, ils sont tirés comme d'ordinaire, d'un côté et de l'autre, de différents fragments rythmiques des motifs, eux-mêmes, plus ou moins caractéristiques. En les comparant, il est aisé de voir quel est le côté qui offre le plus de ressources par la valeur des idées, l'élévation de l'inspiration, par toute physionomie susceptible d'aspects divers.

Sous ce rapport, il est regrettable de voir, dans la symphonie en *ré* mineur, la même idée servir d'introduction et de motif d'*allegro* au premier morceau, et que ce motif interrompu dans son développement méthodique (6 mesures) soit haché, coupé de deux en deux mesures, en petits fragments, n'ayant aucun lien entre eux, destinés, comme dans un sujet de fugue, à être empruntés et servir de modèle de progression ou d'imitation, et cela au détriment de l'idée mélodique, de l'inspiration, de toute liberté de pensée.

A la lecture de l'exposé de la partie qu'on appelle *chantante*, prise isolément, on ne conçoit aucun intérêt, soit comme diversité de caractère, de rythme, soit comme aspect particulier qui puisse fournir la matière à des développements heureux, variés, savamment construits, qui soient la continuation des idées précédemment émises desquelles la science, l'imagination, l'inspiration ont le secret. Cette ligne continue des motifs, des développements ou divertissements qui constituent le discours musical, ne se distingue que par l'abus du genre chromatique, des intervalles altérés, augmentés ou diminués.

Maintenant — on est payé pour le reconnaître — il y a une telle profusion (d'autres diraient une telle richesse d'har-

monie, enveloppant presque chaque note d'un ou de plusieurs accords, plus ou moins altérés, surmontés de dissonances, retard ou anticipation, rendant la tonalité de la phrase méconnaissable, le tout fonctionnant le plus souvent chromatiquement, plutôt que de la manière diatonique, qui, à elle seule, cependant, justifie tant de choses, que sous un tel appareil d'ornements les plus recherchés, les plus bizarres qui soient possible, l'idée, quelque apparence de bien venue qu'elle ait, disparaît totalement sous le poids harmonique qui l'étouffe.

Car, malgré tout le soin, tout le talent qu'on apporte à construire une phrase mélodique, l'idée initiale du morceau devant aller en canon, on conçoit sans peine que l'inspiration n'a que faire dans une telle recherche. On pouvait espérer alors que pour la deuxième et la troisième idée, il en serait autrement. Eh bien, non, la déception vous poursuit. L'une, la deuxième idée, *chantante*, est la conséquence directe d'un accompagnement, expressif, il est vrai, d'un des petits fragments rythmiques du sujet de l'*allegro*, lequel débute, comme on a vu, par les deux mesures d'attaque du motif principal, L'autre. la troisième idée, « qui servira *beaucoup* aux développements et qui reparaîtra dans le final », ne présente pas un caractère dû à une imagination bien inventive : un rythme égal, persistant, en une reproduction de deux mesures syncopées, suivies d'une progression chromatique descendante et montante, coup sur coup, pour aboutir, après s'être répétée une seconde fois, à un trait en triolet énergique et chaleureux, qui, développé, servira de conclusion, et qui n'est ici qu'un indice de fin de reprise.

Celle-ci se termine à l'aide d'une parcelle minime de l'idée précédente, dialoguée entre toutes les parties, mais sans *da capo*, bien entendu. L'école moderne a supprimé les points à la première reprise, ce qui la faisait se dire deux fois, en alléguant diverses raisons : — L'inutilité de reprendre ce qui a été dit... — on ne recommence pas un discours à moitié prononcé... éviter les longueurs, les répétitions, tout ce qui ar-

rête l'ordre d'enchaînement, la poursuite du discours musical...

Et dans ce premier morceau de symphonie, il n'est question précisément que de retour de motifs, de reproduction des mêmes idées, des mêmes phrases, qui, elles aussi, sont construites avec des imitations, des répétitions de mesures d'aspect semblable.

C'est par des redites sans nombre, par des progressions en harmoniques des motifs réunis que l'on arrive enfin au retour du thème de l'*allegro*, non dans le ton primitif, mais un demi-ton au-dessus, en *mi* ♭ mineur, précédé du retour du motif principal de l'introduction (lente), *en fortissimo et en canon.*

Après la réapparition des idées, deuxième et troisième, dans le ton en *ré majeur*, vient la péroraison par le retour au mineur du trait en triolet qui, plus développé, cette fois, amène la conclusion avec le souvenir de la mesure de début, du motif principal, suivie de l'accord final, tenu *fortissimo* et majeur.

Voilà dans ses détails de forme la structure du premier morceau.

2.

ALLEGRETTO

« Le second morceau débute par des accords pincés par le quatuor et les harpes qui ne dessinent pas tout d'abord la phrase mélodique... »

Ces accords *pizzicati* sont une espèce de thème, sans reprise, une sorte d'accompagnement à la mélodie qui s'y superpose, en forme de variation composée de deux reprises qui se répètent chacune : « Cette phrase d'un caractère doux et mélancolique est présentée par le *cor anglais* ».

La deuxième reprise de la phrase se termine en mineur la première fois ; en majeur, la seconde fois.

A chaque répétition de reprise (c'est-à-dire la deuxième

fois) se joint à la mélodie une partie *motto cantabile* d'alto et de violoncelle en contrepoint.

» Cette première période est complétée par la *clarinette*, le *cor*, la *flûte* ;

» Puis les *violons* disent la phrase suivante..... » phrase réellement chantante, harmonisée par la simplicité qu'elle porte en soi, ayant un développement quasi suffisant à faire *corps* au morceau. Mais par suite du retour de quelques mesures de la mélodie dite *variation*, « on arrive à une partie qui est un morceau complet (genre scherzo), très léger et très doux », interrompu par l'apparition d'un rythme nouveau.

Ce morceau complet... dans un autre, est par trop complet ; le genre scherzo qui lui est attribué n'est pas suffisamment distinct. Il eût suffi, pour le rendre très saillant, des triolets en notes simples et en staccato, plutôt qu'en notes doubles; de supprimer les sextelets, qu'il était facile de réduire en triolets simples. De cette façon, le caractère du scherzo eût été observé rigoureusement et, par conséquent, le mouvement obtenu plus aisément.

Cette physionomie caractéristique du scherzo consistant en notes simples piquées ou en staccato, ne détruisait nullement la facture appliquée à ce « morceau complet (genre scherzo), très léger et très doux », avec *trio*, dû à une idée nouvelle, et *reprise* du scherzo...

« Au retour de ce motif; la phrase initiale expressive du morceau s'y joint : une fois en *sol mineur*, une fois en *ut mineur* ; puis, la période entière, expressive, dite par le *cor* anglais, s'unit à la période entière du scherzo dite par les *violons* », et alors en doubles croches, cette fois, ce qui apportait une variété de plus.

3.

« Ce morceau *final* débute par une phrase d'un ton clair et quasi lumineux, contrastant ainsi avec les phrases plutôt sombres et mélancoliques des deux morceaux précédents ».

Ce que l'auteur nomme *un ton clair et quasi lumineux*, c'est le ton de *ré* majeur : l'accord de *ré* majeur est effectivement exposé au début pendant une durée de dix mesures consécutives sous lesquelles apparaît le sujet du finale, après quoi :

« Cette première période se compose, à peu près, d'une soixantaine de mesures » où se contourne le motif par un système de progression de septièmes diminuées, qui engendrent une diversité de tons (non de tonalités, celles-ci n'ont pas le temps de le devenir), ou simplement d'accords, et qui amènent « une phrase en *si* majeur dite par les cuivres, alternant avec les cordes ».

A envisager la phrase, prise isolément, sans harmonie, ce chant éveille le sentiment du ton de *fa dièze* majeur, sentiment qu'il conserve pendant les cinq premières mesures ; à la sixième et à la septième le ton de *fa dièze* devient mineur, puis, à la huitième mesure, l'accord de septième dominante sur *si bémol* à la basse (textuel) le fait moduler au ton de *mi bémol* majeur.

Voilà du moins comment l'oreille, à l'improviste, définit la tonalité. Mais pour l'auteur et d'après le système nouveau, où l'oreille n'est pour rien, la phrase est en *si* majeur ; il faut qu'il en soit ainsi pour le besoin des relations tonales adoptées.

« Puis une autre plus sombre... »

Ici la prétention de l'auteur est un peu risquée, en donnant à deux progressions, composées chacune de deux mesures de modèle qui se reproduisent des deux côtés, le nom de phrase.

Enfin, après cette autre phrase plus sombre « reparaît le motif initial du second morceau accompagné d'un dessin en triolets ». — A quel propos ? et pourquoi cette reproduction du motif de l'*allegretto?* En quoi ce motif tient-il au finale ? Cette apparition imprévue s'explique-t-elle par une rencontre curieuse de construction analogue qui permette entre deux idées, conçues séparément, un mariage que dans de sem-

blables conditions on aime à voir s'accomplir? Non, ce n'est pas là la raison. La vraie raison la voici :

Pauvreté d'idées ! L'auteur semble s'en être aperçu, en fournissant d'aussi amples détails de facture concernant la fin de la symphonie :

« Développements des motifs de ce finale ». — Ils ne sont pas nombreux.

» Ralentissement sensible du mouvement.

» Fragment du motif initial du second morceau, ALTERNANT avec des fragments de la phrase plus sombre du finale, » — cette progression de deux mesures !

« Retour au premier mouvement; grand *crescendo* aboutissant à la reprise du motif en *ré majeur* avec toute la sonorité possible.

» Retour du motif expressif du second morceau, avec grande sonorité ».

— C'est ici que (à la seconde fois) ce retour joue un rôle important. Il sert en effet de péroraison en forme de choral accompagné d'un contrepoint en doubles croches, les seules contenues dans le finale.

« La sonorité décroît; puis reparaît la troisième phrase du premier morceau,... »

— Attendez donc !... Cette phrase remplie d'intérêt et de variété ! Un rythme égal, persistant en syncope !.. C'est bien cela...

« ...aboutissant à une coda formée des principaux motifs du premier morceau mêlés au motif initial du finale ».

— Une exposition de toutes les rognures des motifs contenus dans la symphonie, réduites à leur plus simple expression et séparées par des arpèges de harpe !...

Nous voilà au bout de nos peines. Nous avons terminé une lecture consciencieuse, faite minutieusement, et rien ne nous a échappé. Eh bien! nous le disons avec franchise, en ayant le courage de notre opinion, eh bien, non! mille fois non! ce n'est pas là ce que l'on nomme de la musique!

On ne peut donner le nom de musique à un tel chaos : une confusion de choses sans ordre, sans principe, où les modes d'action de l'art musical, les éléments appelés à se produire sont tellement embrouillés eux-mêmes qu'il est difficile de leur appliquer la signification qu'ils comportent. Leurs termes consacrés par l'art qu'ils constituent ne sauraient conserver l'acception qu'ils ont reçue.

On ne peut donner le nom :

D'harmonie, — à l'effet (peu musical) produit par des dispositions de sons qui sont contre nature, contre tout précepte, où l'obscurité règne sans partage, où les accords, plus souvent composés que simples, s'enchaînent irrégulièrement, où les tonalités ne sont jamais assises, toujours enchevêtrées par des tons étrangers;

Ni de modulation, — aux passages ou transition de ton ou de mode, aux cadences rompues qui déplacent la tonalité, aux changements subits qui modifient sans cesse le mode, et qu'aucune cadence parfaite ne détermine!...

On ne peut appeler mélodie, — cette succession de sons procédant par des intervalles plus souvent altérés que justes, par des formules qui rejettent toute symétrie, soit de rythme, soit de carrure; cette succession de mesures imitées produisant des progressions plutôt que des phrases, lesquelles sont plus fréquemment écourtées qu'elles ne reçoivent de développement, etc.

Le nom de mélodie ne peut appartenir au concours d'intention, de recherche, de disposition quelconque, résolu d'avance et auquel devra se soumettre la conception.

La mélodie n'existe pas sans l'art d'enchaînement dû à l'imagination; la façon toute particulière de tracer la ligne continue de sons divers, et de leur donner un sens expressif,

une physionomie chantante, appartient au caractère propre de toute individualité.

A envisager seule, en la détachant des parties qui la contiennent, la ligne continue de chant, prise isolément, sans le secours de l'harmonie : une reprise, une période, une phrase quelconque de la symphonie en *ré* mineur, entre chacun des motifs exposés dans la notice, on saisira précisément la valeur intrinsèque du chant. Cette portion de chant, entre les motifs, c'est ce qu'on appelle, dans la fugue, divertissement. Alors de cette façon, on pourra se chanter à soi-même, soit à la lecture de la partition, soit à l'élévation, telle phrase, telle période, telle reprise d'un morceau qui éveillera le souvenir.

Une fois éveillé, ce souvenir en évoque un autre, la comparaison naît aussitôt. Si après avoir lu ou chanté — comme nous venons de l'indiquer — la première reprise du premier morceau de la symphonie en *ré* mineur, on procède, identiquement, pour celle en *ut* mineur de Beethoven... quel sujet d'observations en résulte-t-il ?...

Pour nous, il résulte de l'étude qu'on vient de lire — l'éternelle comparaison avec Beethoven qui ne peut s'ôter de notre esprit : — le rejet du système moderne nouveau que l'on cherche à faire prévaloir sur l'ancien... que l'on veut détruire !

§ II

«... Il n'est pas nécessaire d'apprendre la grammaire et l'orthographe d'un art avant de le pratiquer ? » (1)

Mais, avant d'examiner cette question, il conviendrait de s'entendre sur ce qu'on nomme la grammaire et l'orthographe de l'art musical.

Une grammaire, en musique, est la réunion des préceptes contenus dans les divers traités qui ont pour titres :

1° La théorie de la musique ; les solfèges ;

(1) *Courrier des Théâtres* : suite du discours de M. Larroumet.

2° Les traités d'harmonie, de contrepoint et de fugue;

3° Les traités de composition, d'instrumentation et d'orchestration, qui se divisent, comme en voit, en trois grandes parties distinctes, formant l'ensemble des études complètes de l'art.

De grammaire proprement dite : point.

Les connaissances plus ou moins approfondies de cet ensemble d'études séparées, distinguent le musicien : le chanteur — le soliste — le compositeur, lesquels selon les degrés de perfection obtenus, dans ces différentes divisions, dans ces branches diverses de l'art, méritent réellement le nom d'artiste.

L'orthographe est la pureté de langage de ces trois grandes parties de l'ensemble constituant l'art musical.

L'art d'écrire correctement les mots de la langue musicale, c'est-à-dire les accords considérés harmoniquement et mélodiquement, n'a aucun traité de ce genre spécial d'envisager le texte écrit des œuvres musicales. Cet art est négligé, ou, du moins, on ne s'en préoccupe pas, le trouvant inutile.

Cependant, cet art existe. Et si l'on voulait relever toutes les fautes d'orthographe commises par les auteurs, il y aurait matière à combler cette lacune, en corrigeant chaque faute par l'application du principe qui une fois reconnu formerait règle.

Hâtons-nous d'ajouter que ces prétendues fautes ne sont la plupart que de fausses interprétations enharmoniques que souvent l'on peut justifier par des raisons quelconques.

— Comme, par exemple, la substitution de l'*ut* naturel au *si* dièze, note fondamentale de l'accord de septième diminuée, sous le trille du violoncelle solo, dans l'ouverture de *Guillaume-Tell.*
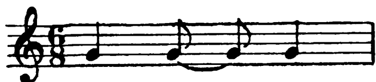
Suivre l'orthographe à la lettre, c'est-à-dire dans ses règles absolues, ce serait enchaîner la pensée, mettre obstacle à son essor, ôter la faculté d'interprétation.

Un problème touchant l'écriture musicale nous tombe entre les mains. Il pourrait faire suite aux deux points précédents,

la grammaire, l'orthographe, en les complétant par celui de la notation.

« Deux parieurs nous demandent de les renseigner sur deux petits problèmes musicaux qui les divisent.

» 1° Est-il permis d'écrire une mesure à six-huit de la façon suivante :
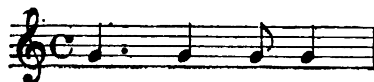


» Réponse : Cette notation est parfaitement correcte. La syncope qui lie la croche de la fin du premier temps avec celle qui commence le second est employée souvent, et nous ajouterons même que le passage cité ne pourrait s'écrire autrement d'une façon claire.
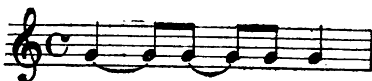
La manière suivante est rejetée.



» 2° La mesure suivante peut-elle se noter ainsi :



» Ici l'écriture est mauvaise. La division des temps, qui doit toujours rester apparente, échappe à l'œil. Cette notation sera très avantageusement remplacée par la suivante :



» Il va sans dire que nous ne donnons notre avis que sur la question d'*écriture*, et nous pensons que c'est la seule sur laquelle nos correspondants ont voulu nous interroger. Quant au rythme des deux passages cités, nous n'avons rien à répondre, car chacun est libre de ses inventions musicales ou autres, et des rythmes, comme des goûts et des couleurs, il ne faut pas disputer. »

La notation n'a pas, ainsi que la grammaire et l'orthographe, de méthode, de règles établies, autres que celles contenues dans les principes élémentaires de la musique qui précèdent d'ordinaire les solfèges. En dehors de ces éléments, l'usage est le seul guide que l'on ait à suivre.

Dans la *Notation de la musique classique comparée à la notation de la musique moderne*, nous avons posé la première pierre de cet édifice encore à naître : « Un traité d'orthographe musical », en donnant le principe de la notation de la gamme chromatique, — principe que l'on peut regarder comme règle.

Souvent, nous avons songé à ce travail, mais, à quoi bon? Il règne une telle subtilité dans l'art d'écrire que ce que l'on considère comme faute peut être envisagé comme une chose voulue par l'auteur. Avec ce système, il n'est pas possible d'établir de règles précises concernant l'enharmonie, c'est-à-dire la faculté d'émettre, par substitution, sa pensée et quelquefois de la dissimuler.

Nous parlerons plus loin de l'enharmonie.

Les différentes manières de noter résultent du choix des valeurs, des diverses coupes que celles-ci exigent ; elles suivent, comme la mode, un usage qui s'établit pour un laps de temps plus ou moins long, après quoi d'autres formes paraissent et s'établissent à leur tour, par un usage nouveau qui leur donne droit d'admission.

Cettc variété ou, pour mieux dire, cette modification de forme, est le fruit de la perfection cherchée constamment et arrivée au point où nous la voyons aujourd'hui, c'est-à-dire... par trop recherchée.

Les auteurs, à l'affût de nouveauté, ont donné parfois une physionomie nouvelle par l'écriture à certaines idées qui ne présentait que ce seul côté d'invention. Un simple changement de mesure, du simple au composé et *vice versa*, leur suffit quelquefois.

Ces inventions ont donné l'éveil aux graveurs qui se sont mis à leur tour à la piste des inventions, en les surenchérissant d'une foule de signes, soit pour poser le son, soit pour le marquer, le piquer, le soutenir; pour diviser les temps de la mesure par une coupe de notes simple ou composée qui en marque la subdivision, etc.

Avec les termes usuels, immuables, augmentés encore par chaque individualité, le texte se trouve surchargé d'indications, qui le rendent à la lecture d'une difficulté complexe, sous le double point de vue : de réunir aux notes les signes ainsi que les termes qui s'y rattachent. C'est surtout dans les œuvres de piano que se rencontre cette surabondance de termes et de signes que n'ont point eue les maîtres classiques.

L'interprétation des signes a donné lieu à la controverse dans certains passages des textes anciens; c'est à ce point de vue que nous avons écrit nos *Curiosités musicales*. Nous ne pouvons faire mieux que d'y renvoyer le lecteur.

§ III

L'enharmonie a joué un grand rôle dans la direction qu'a prise la musique pour arriver à ce qu'elle est aujourd'ui.

Au genre enharmonique est venu se joindre conséquemment le genre chromatique.

L'harmonie simple et naturelle, provenant directement de la mélodie qui la contient, ainsi que le genre diatonique affecté au chant, ont fait place à l'harmonie composée et tourmentée, aux accords altérés, aux substitutions de notes, de son identique, amenant des enchaînements imprévus qui ouvrent des horizons nouveaux. Cette harmonie, jamais tranquille, ne connaissant plus aucun repos, par suite de la

disparition des cadences parfaites, toujours agitée comme par une fièvre ardente, par la fréquence de cadences rompues, de tons que celles-ci engendrent, sans qu'on puisse les prévoir, ces changements brusques s'opérant à l'infini, non par modulations, mais par transitions !

Contrairement à l'ordre des choses, c'est de cette harmonie si mouvementée que découle la mélodie actuelle. La *mélodie* — du moins ce qu'on est convenu d'appeler de ce nom — procédant par intervalles altérés, par tierce diminuée ou sixte augmentée, par seconde augmentée ou septième diminuée, par quinte diminuée ou quarte augmentée, etc., tous ces intervalles qu'on ne rencontrait autrefois qu'exceptionnellement dans la mélodie, sont, aujourd'hui, devenus les intervalles favoris du système moderne de chant ou de progression qu'ils déterminent.

Cette manière factice, et à l'inverse de la nature, d'engendrer les idées mélodiques, leur donne une tournure bizarre, biscornue, un non-sens de mélodie, dans l'acception vraie du mot, une succession de notes arpégeant quelques accords simples, suivie de progressions chromatiques, sorte de *plaintes expressives* dont le dessin rythmique caractérise la phrase ou du moins ce qui la simule.

La tendance vers l'opposé du naturel en toutes choses, ce signe négatif de toute tradition, indique suffisamment l'esprit de parti qui domine chez la génération nouvelle. Et cette grammaire, cette orthographe qu'on invoque comme direction d'études, semblent être interprétées point par point en sens contraire. Lois, principes, règles, tout est renversé dans le système nouveau, qui est le guide vers la musique de l'avenir. Aussi par ce chemin, nul danger de rencontrer des chefs-d'œuvre classiques; en tout cas, cet obstacle ne peut tarder à disparaître complètement. Le vieux jeu a fait son temps !

« On dit que Rossini demanda un jour à son professeur si, pour composer des opéras, il lui était nécessaire d'apprendre le contrepoint, et le professeur qui ne songeait qu'à

l'opéra italien moderne ayant répondu que non, l'écolier s'abstint : il ne demandait pas mieux. Eh bien, mon professeur, après m'avoir enseigné les procédés les plns difficiles du contrepoint, me dit (c'est Wagner qui parle) : « Il est probable que vous n'aurez jamais à écrire une fugue; mais sachez l'écrire et vous serez indépendant dans votre art, et tout le reste vous sera facile ».

... » Quel que soit le musicien qui compose, si l'idée s'offre à lui, belle pure, mélodieuse, soyez sûr que son premier soin sera de la donner au public dans toute son ampleur originelle, dans toute sa native simplicité; il n'y a point de théorie au monde à laquelle on ne déroge en pareille occasion. » (1).

Telles sont de cette nature les mélodies suivantes :

1° Celle du début de l'ouverture de *Tanhaüser*;

2° L'andante du duo et trio, n° 3, de *Benvenuto Cellini* ;

Ces mélodies sont venues d'inspiration, comme, par exemple, celle de l'adagio de la symphonie en *si bémol*, etc.

« Ériger en système ses défauts est une vieille ruse qui ne donne le change à personne » (2). Aussi malgré cette précaution qu'ont certains auteurs, on ne saurait se tromper, à l'exposé des motifs, sur la valeur des idées provenant de l'inspiration ou d'un simple travail d'imagination, d'improvisation...

... » Si tel grand maître procède par saccades et soubresauts, c'est qu'il sent que sa mélodie n'a de lumière et de vitalité que pour une seconde, et que, s'il ne se hâte de l'enfouir au plus vite sous les éboulements de son orchestre, elle va mourir tristement de faiblesse et d'inanition » (3).

Telles sont les mélodies qui se trouvent dans ces conditions :

1° Celle du début de l'ouverture de *Benvenuto Cellini*;

---

(1) H. Blaze de Bury.
(2) Le même.
(3) Le même.

2° Le motif par lequel débute l'introduction (troisième acte de *Lohengrin*).

Ces deux idées ont beaucoup d'analogie entre elles, du côté des conditions dans lesquelles elles ont vu le jour.

Il est certain qu'on ne peut les classer, parallèlement, avec celles qui nous viennent en ce moment à la pensée : le motif du début de l'ouverture d'*Euryanthe* ; — celui de l'*allegro* de la symphonie en *fa*, — ayant de chaque côté la même empreinte de décision et d'impétuosité qui les caractérise chacun, avec cette différence que les uns résultent du travail de l'imagination, tandis que les derniers sont dus à l'inspiration.

On peut encore citer comme indécision du chant, du phrasé, de l'expression, du sentiment à exprimer, par la nudité même de la conception, le solo de violon du *Déluge*, de Saint-Saëns...

Même indécision, sous le rapport des respirations non indiquées, se rencontre dans le solo des violons de l'*andante* de la symphonie en *la* mineur, de Mendelssohn.

CHAPITRE XIV

L'« ŒUVRE D'ART DE L'AVENIR »

LOHENGRIN

« En Italie s'est constitué d'abord l'opéra... (1).

» En France, *au Grand Opéra*, se forma un style fixe qui, emprunté dans ses traits principaux aux règles du *Théâtre Français*, satisfaisait à toutes les conventions, à toutes les exigences d'une représentation dramatique. Sans vouloir pour le moment le définir avec plus de rigueur, je note encore un seul point : c'est qu'il existait un théâtre modèle déterminé, que dans ce théâtre s'était formé le style qui s'imposait à l'acteur, au compositeur avec une égale autorité, que l'auteur trouvait un cadre exactement circonscrit ; et ce cadre, il avait à le remplir au moyen d'une action et de la musique, avec le concours d'acteurs et de chanteurs exercés, connus d'avance, et en parfait accord avec lui pour réaliser ce qu'il se proposait. »

« Ce théâtre modèle déterminé », c'est celui qu'on a vu se dérouler avec son progrès accompli à chacune des périodes comprises dans le parcours de notre voyage musical, depuis *Robert-le-Diable* (1831) (2) jusqu'à *l'Africaine* (1865)(3).

C'est l'époque « où j'éprouvais, dit Wagner, une aversion sans cesse grandissante pour le genre qui avait avec l'idéal

---

(1) Richard Wagner : Lettre.

(2) Les ouvrages antérieurs cités non compris.

(3) Les ouvrages postérieurs cités, non compris.

dont j'étais occupé la ressemblance du singe avec l'homme... »

« Vous sentez que pour le musicien allemand, véritable et sérieux, ce théâtre d'opéra *n'existait pas*, à vrai dire : — « *un théâtre modèle d'opéra, un théâtre mené dans une direction intelligente, un théâtre qui donnât le ton.* » — « Si un penchant décidé, si l'éducation le tournaient vers le théâtre, il préférait nécessairement écrire des opéras en Italie, pour des Italiens, — *où des morceaux composés pour les premiers virtuoses italiens, appropriés à leurs qualités personnelles, étaient chantés par des chanteurs sans étude et sans exercice,* — en France, pour les Français, *dont l'effet reposait sur une déclamation pathétique de phrases de rhétorique soigneusement notées;* — et tandis que Mozart et Gluck composaient des opéras italiens et français, — à qui suffisaient, pour l'un, « une pleine harmonie entre les tendances du théâtre d'opéra et celles du compositeur », pour l'autre, « ce cadre que le compositeur avait à remplir au moyen d'une action et de la musique, avec le concours d'acteurs et de chanteurs exercés, etc., » la musique vraiment nationale se développait en Allemagne sur de tout autres principes que ceux de l'opéra. »... « ...La musique proprement dite se développait en Allemagne depuis Bach jusqu'à Beethoven ; elle atteignait cette hauteur, cette merveilleuse richesse, qui l'ont élevée à la place que tout le monde lui reconnaît. »

« Le musicien allemand, dont les yeux, quittant le domaine qui lui était propre, celui de la musique chorale et instrumentale, se portaient sur la musique dramatique, ne trouvait pas dans l'opéra une forme achevée, imposante, d'une perfection relative qui lui pût servir de modèle, comme il en trouvait dans les autres genres de musique. Il trouvait dans l'oratorio, dans la symphonie surtout, une forme noble et achevée; l'opéra lui offrait au contraire un amas confus et sans liens de formes non développées, » — les chefs-d'œuvre de notre répertoire, *du théâtre modèle déterminé !* — « Sur ces formes il voyait peser une conven-

tion qu'il ne pouvait comprendre et qui étouffait toute liberté de développement. Pour bien saisir ce que je veux dire, comparez la richesse infinie, prodigieuse du développement dans une symphonie de Beethoven avec les morceaux de musique de son opéra de *Fidelio;* vous comprenez sur-le-champ combien le maître se sentait ici à l'étroit, combien il étouffait, combien il lui était impossible d'arriver jamais à déployer sa puissance originelle; aussi, comme s'il voulait s'abandonner une fois au moins à la plénitude de son inspiration, avec quelle fureur désespérée il se jette sur l'ouverture, et y ébauche *(sic)* un morceau d'une ampleur et d'une importance jusque-là inconnue!... »

Cette définition de l'opéra de *Fidelio* n'est pas la vraie, à notre avis. Le génie de Beethoven était plus porté vers la symphonie, le genre instrumental, que vers l'opéra, le genre vocal scénique : voilà la vérité.

« Oui, le musicien allemand, après avoir poursuivi ce genre dont le caractère lui semblait problématique, qui ne cessait de l'attirer et de le repousser en même temps, et dont il jugeait les formes absolument insuffisantes », — c'est de ce genre que sont sortis *Rienzi, le Vaisseau Fantôme, Tannhauser, Lohengrin* — « l'opéra, enfin, devait nécessairement voir s'ouvrir devant lui une direction idéale. C'est ici que réside la signification propre des efforts de l'Allemagne, et non seulement en musique, mais à peu près dans tous les arts »... c'est-à-dire *Tristan et Iseult, les Maîtres Chanteurs, l'Anneau du Nibeloung,* etc.

« Mon système, proprement dit, si l'on veut à toute force se servir de ce mot, ne reçoit donc encore dans ces premiers poèmes qu'une application fort restreinte ».

Rienzi. — Théâtre-Lyrique, 6 avril 1869.

« Cet opéra, où l'on trouve le feu, l'éclat que cherche la jeunesse, est celui qui m'a valu, en Allemagne, mon premier succès... Cet ouvrage a été conçu et exécuté sous l'empire de l'émulation excitée en moi par les jeunes impressions dont m'avaient rempli les opéras héroïques de Spontini et

le genre brillant du Grand-Opéra de Paris, d'où m'arrivaient des ouvrages portant les noms d'Auber, de Meyerbeer et d'Halévy.

... » Dans cet ouvrage, je ne songeais encore qu'à un texte d'opéra qui me permît de réunir toutes les formes admises et même obligées du grand opéra proprement dit, introductions, finales, chœurs, airs, duos, trios, etc., etc., et d'y déployer toute la richesse possible ».

Tannhaüser. — Trois actes, Richard Wagner : 13 mars 1861.

« La marche des pèlerins, l'introduction au tournoi des chanteurs, les strophes du chevalier, au premier acte, le duo du chevalier et d'Élisabeth, au deuxième acte, et la mélodie de Wolfram, au troisième acte, sont les seuls morceaux qui aient une forme arrêtée; les autres parties de l'ouvrage sont conçues d'après un système rétrograde et antidramatique ». (Gustave Chouquet.)

Lohengrin. — Dans cet ouvrage, le système de l'auteur ne reçoit donc encore qu'une application fort restreinte.

« L'intérêt du Lohengrin, dit-il, repose tout entier sur une péripétie qui s'accomplit dans le cœur d'Elsa et qui touche à tous les mystères de l'âme. La durée d'un charme qui répand une félicité merveilleuse et remplit tout de la sécurité la plus entière, dépend d'une seule condition, c'est que jamais ne soit proférée cette question : « D'où viens-tu? » Mais une profonde, une implacable détresse arrache violemment d'un cœur de femme cette question comme un cri, et le charme a disparu ».

« Wagner raconte qu'au moment où il allait entreprendre l'exécution définitive de *Lohengrin*, des doutes lui furent suggérés par un ami, qui trouvait le personnage principal peu sympathique; il lui reprochait son égoïsme. Après être venu jeter le trouble dans le cœur d'une jeune fille, ne voit-on pas le héros la quitter, parce qu'avant de s'abandonner elle voulait savoir à qui elle avait affaire. Wagner

reprit son poème avec plus d'ardeur; Lohengrin, à la fin, renonçait, pour l'amour d'elle, à sa divinité. La force de déduction logique ramena le poète à sa première idée. Néanmoins, le chevalier prête le flanc à la critique. J'ai déjà parlé de sa situation dans le finale du second acte; à la fin de la pièce, il avoue qu'il n'avait voulu rester qu'un an près d'Elsa; les inquiétudes de celle-ci n'étaient donc pas entièrement vaines. Mais voici une autre question : une fois que Lohengrin est descendu à terre et qu'il a obtenu d'Elsa la promesse qu'elle ne l'interrogera pas, son attitude doit changer; dès lors, il n'est plus l'envoyé du ciel, le chevalier du Graal; il est un héros humain. Il semble cependant le contraire. Il y a toujours eu à ce propos un malentendu entre Wagner et ses meilleurs interprètes. Ceux-ci ont eu tous ou presque tous une tendance à faire du chevalier un personnage mystique, à le transformer en une sorte d'ange. C'est tout le contraire que voulait Wagner. « La mission seule de Lohengrin est miraculeuse, disait-il; mais lui-même est un homme qui sent, qui vit, qui aime et dont le cœur s'émeut comme celui de tout autre mortel ». (J. Weber.)

Wagner a dit quelque part : « Je m'étais proposé de ne pas développer une seule situation du drame *Lohengrin* sans en avoir bien établi les rapports avec ce qui précède »; — il aurait pu ajouter : *et ce qui suit*, afin d'expliquer l'*avant-coureur* de l'idée non venue encore du motif qui établit le thème anticipé du chevalier du cygne, page 25. Il est vrai que les paroles qui précèdent s'en chargent : « Sous une riche armure parut un chevalier », ce qui est à l'encontre de la fin de la citation : — « De la sorte, les situations, issues les unes des autres, réalisaient l'unité du drame; de la sorte aussi, par la nature même de mon sujet, chacune de mes situations principales se formula en une expression musicale correspondante, ayant pour le sens auditif l'importance d'un thème musical déterminé. C'est ainsi que se forma de soi-même un tissu toujours caractéristique des thèmes essentiels, qui s'étendit non plus sur une seule scène (comme autrefois

dans les morceaux séparés des opéras » (— la différence est grande en effet), « mais sur le drame tout entier, et cela en demeurant toujours étroitement uni aux intentions les plus subtiles du poème... »

Nous avons, plus d'une fois, discuté le système de Wagner. En ce moment, nous n'avons d'opinion à émettre — nous étant mis, en quelque sorte, non sous le couvert, mais sous l'égide d'auteurs pensant comme nous. Le mouvement s'est opéré. — On a marché depuis dans la voie qui nous a conduit à la représentation du *Lohengrin* à l'Opéra.

Le moment choisi, après tous les efforts que l'on a faits pour arriver à cette seconde épreuve, sera-t-il plus favorable aujourd'hui? Parviendra-t-on, un jour, à l'intronisation en France des œuvres de Wagner?

Depuis que de jeunes maîtres dans l'art se sont révélés, en apportant chacun la somme de nouveauté dont ils ont pu disposer, cette nouvelle période faisant suite à celles auxquelles nous avons pris part, ne se trouve pas comprise naturellement dans la description de notre voyage musical. Nous nous sommes trouvé arrêté au premier ouvrage par lequel s'ouvre le mouvement progressif de l'art moderne vers le but si souvent proposé des « œuvres d'art dites de l'avenir ».

Le répertoire de l'Opéra s'est donc augmenté des ouvrages de MM. Massenet, Saint-Saëns, Reyer, Paladilhe : *le Roi de Lahore, le Cid, le Mage, Henri VIII, Ascanio, Sigurd, Patrie.*

Joints aux auteurs de livret qui, par la rupture de l'ancien jeu, permettaient aux nouvelles tendances de se produire, les compositeurs ont ouvert la voie où pouvait s'exprimer « un besoin de nouveauté, c'est-à-dire d'observation plus profonde, de vérité plus exacte et de liberté plus hardie. »

C'est à une pareille heure, préparée de longue date, « non sans danger », dit-on, pour les jeunes artistes, que va s'accomplir le rêve des wagnériens.

Nous partageons l'opinion de notre illustre ami. Gounod : « Il ne s'agit pas de se mettre en garde contre le géuie qui

est un bienfait, mais contre les *sectaires*, c'est-à-dire contre le fanatisme aveugle et intolérant qui est un fléau. »

Nous sommes de l'avis de ceux qui disent en parlant des derniers ouvrages de Wagner : « Il est obscur, il est soporifique et surtout il traîne derrière lui une foule de gens sans talent, sans idée, qui compromettraient la splendeur de l'art français (1). »

« On ne peut contester qu'il y ait des œuvres qui, parfaitement admirables en elles-mêmes, exercent sur les générations ultérieures une dangereuse influence, et de ce nombre je citerai l'œuvre de Beethoven comme ayant servi de prétexte aux tentatives les plus vaines — (les deux symphonies citées plus haut?) — aux tendances les plus marquées vers « l'œuvre d'art de l'avenir (2) ».

Ne peut-on pas, à l'appui de ce raisonnement, citer aujourd'hui l'œuvre de Wagner comme servant de prétexte aux tentatives les plus osées ?.... pour le dépasser... en obscurité...

On verra plus loin quelques extraits de ces tentatives.

LOHENGRIN

ANALYSE GÉNÉRALE (3)

Le premier acte se compose de trois scènes. Cet acte s'ouvre par une ritournelle des plus banales d'accords syncopés, sous lesquels se produit un triolet, au dernier temps de chaque mesure, conduisant du ton de *la* majeur au ton d'*ut* à l'appel des trompettes sur le théâtre.

---

(1) La Reine Mab.
(2) Henry Blaze de Bury.
(3) Pour comprendre cette analyse à la lecture, il est indispensable d'avoir la partition en regard.

Scène première. — L'Accusation.

Scènes, Récits, Chœurs.

Cette première scène se décompose en trois récits de *basse-taille* dialogués avec le chœur, d'un même caractère et d'une déclamation très large, accompagnés d'accords soutenus, séparés distinctement, après demi-cadence ou cadence entière : 1° par les syncopes de la ritournelle; 2° par les triolets des appels des trompettes; 3° par un rythme syncopé plus mouvementé qui fait place à un dessin plus noble d'allure, après que les accords ont pris forme de trémolo.

Cette similitude de déclamation engendre la monotonie qui règne dans toute cette première scène.

Scène II.

Scène, Récits.

Scène et Romances.

Une marche avec chœur, d'un mouvement un peu lent, de quelques mesures, se développe à l'aide des reprises de la mélodie sur lesquelles commence un récit entrecoupé de mesures au dessin mélodique, conduisant à la romance.

Le nom de romance donné à une simple phrase de chant mesuré — composée d'une première reprise de huit mesures très calmes, d'une seconde reprise, du double de durée. divisée en deux parties, dont la première est agitée par des accords en trémolo, la deuxième revenant au calme, au *lento* final... à la dominante, — le nom de romance est bien prétentieux.

— Phrase de chant, phrase mélodique, mélodie, idée mélodique, idée enfin, sont des termes qui expriment un contour de forme plus précise, progressivement, dans le domaine de la mélodie.

Cette romance, le rêve, est suivie — après une réminiscence de motif du prélude jointe à une cadence parfaite vocale — d'une fin d'air, une sorte de cabalette, dont le

début rythmé se poursuit dans l'accompagnement et s'accélère par un dessin en triolets, et l'adjonction du chœur.

Vient un récit mesuré et mouvementé qui se joint à un récit simple, mêlé d'*aparté* du chœur et entrecoupé de mesures imitant un combat à l'épée. — C'est le défi.

Apparaît ensuite une phrase mélodique *lento* que commence l'orchestre et qu'achève le chant par une modulation en *sol bémol*, rappelant la fin de la cabalette de l'air précédent. Ici, un rythme guerrier accompagne la voix qui, dans un *parlé* décidé, revient au ton de *la bémol*. — Le chœur, en une espèce de ritournelle finale, semble vouloir terminer par une cadence parfaite, en *ut bémol*, mais, se ravisant (il se concerte), une nouvelle cadence conclut définitivement en *mi bémol* mineur.

Le début du récit suivant, en *ré* mineur, d'une physionomie nouvelle : en croches pointées, et d'un ton quasi solennel, amène un nouvel appel de trompettes sur le théâtre. — C'est le héraut proclamant l'Appel au combat.

Après le commentaire du chœur, viennent les supplications d'Elsa : on proclame de nouveau le tournoi. Les quatre trompettes sonnent, comme la première fois ; — la reprise du trait qui précède le récit du Héraut est transposée en *fa* majeur pour reposer en *ut*. Soit le changement de valeur (de croches simples en doubles croches pointées), soit le ton devenu majeur et plus élevé, ce trait perd ici de sa noblesse... On croirait à une annonce de danse.

Une invocation fait reparaître le thème initial, le motif du prélude, dans la partie chorale. Enfin, le double chœur (syllabique) aperçoit au loin Lohengrin : « Voyez, voyez, là, le cygne ». Ce morceau a un très beau et très intéressant développement dans le dialogue : la pédale soutenant un rythme à croches égales, dans un *crescendo* dont l'apogée arrive à une cadence rompue, qui établit l'accord de *fa* naturel : « Miracle ! ». Le rythme devient joyeux, et par progression d'accord passe, en quelques mesures, au motif typique de l'apparition de Lohengrin, pour saluer son arrivée.

Scène III.

1° Chœur, Récits, Duo,
2° Airs, Chœur.
3° Scène, Récits, Chœur, Finale.

1° Chœur. — Retour du motif rythmique; sorte d'appels de trompettes séparés par des progressions syncopées, et qui se terminent en un mouvement de *tutti* final, en un flonflon d'accords de tonique battus, rebattus, puis en *tremolo*, pendant quatorze mesures, en un *diminuendo et ritardando a poco a poco* ramenant *pianissimo* le motif initial du prélude.

1er Récit. — Après l'exposé des deux première mesures du thème initial, le récit chanté par Lohengrin, espèce de mélopée, se compose de quatorze mesures sans accompagnement autre que les deux derniers accords du motif, répétés cinq fois : *la-do-fa, la-do-mi; la-do-fa, la-do-mi;* etc. Le dernier de ces accords, celui de tonique, s'étend, puis le chœur répond par une phrase mélodique dans le ton de *la* majeur.

Cette tonalité se poursuit depuis l'apparition de Lohengrin. — On n'en saurait douter d'après la fin du chœur. C'est un peu... beaucoup!

2me Récit. — Celui-ci ne ressemble en aucune façon au premier. C'est un récit mesuré, accompagné tout le temps par des tenues d'accords, arpèges parfois, rappelant le thème initial, mêlé de quelques appels de trompettes. Il se termine par une phrase de chant d'Elsa, en *ré* majeur, pour amener le duo en *la bémol* majeur!

Duo. — Il en est de même de cette dénomination comme pour la romance. Elle est par trop ambitieuse : une simple succession de phrases chantantes (en *la bémol*), d'un caractère incertain, superposées aux fragments du thème initial et dialoguées à tour de rôle, séparées par une idée peu saillante mais rythmée de huit mesures, reproduite un demi-ton au-dessus et finissant par une cadence parfaite franchement

accusée en *la* naturel majeur. En tout, une cinquantaine de mesures. — Puis le chœur reprend, comme ci-dessus, la phrase mélodique du premier récit dans le ton de *la* majeur... le ton préféré.

Quelques accords syncopés amènent un fragment de récit, auquel succède le chœur qui, par une progression chromatique descendante à la basse, conduit au fragment suivant.

Fragment de récit mesuré sur un accompagnement d'un rythme en triolets pointés et syncopés qui se poursuit jusqu'à la fin, c'est-à-dire pendant la durée de... seize mesures.

Une ritournelle en *ré*, d'un caractère solennel, composée de quelques mesures en croches pointées, suivies de doubles croches, précède le récit du Héraut, dictant les conditions du combat, que répète le chœur.

Ce récit est un résumé, comme diction, comme rythme d'accompagnement alternatif, des récits précédents du Héraut. Il se termine, en fin de morceau, par une gamme rapide de *ré* majeur descendant chromatiquement à la dominante de *mi bémol*, en trémolo, surmontée de l'accord de septième marquant les quatre temps *ritardando*.

— Ici se produit une variété quelque peu désirée : un changement de mesure! — ce n'est pas trop tôt. Les dix premiers numéros, désignés dans la table thématique par Scène, — Récits, — Chœur, — Scène, — Récits, — Scène et Romance, — Chœurs, — Récits, — Duo, — sont tous à quatre et a deux temps; le onzième, l'air avec chœur, est le seul morceau du premier acte qui soit à trois temps.

2° *Air et Chœur.* — En ouvrant la partition en cet endroit on croirait se tromper et ouvrir la partition du *Tannhaüser*. En effet, ce morceau a la physionomie de la Marche des Pélerins du troisième acte, une réminiscence de forme et de coupe. L'idée mélodique de l'air est à deux reprises; la première module à la dominante, la seconde retourne à la tonique. Puis, un ensemble de voix seules fait corps au morceau, en continuant la phrase du chant par des progressions harmoniques, jusqu'à ce que l'idée mélodique reparaisse

à sa deuxième reprise, à l'unisson et par tout le chœur d'hommes, accompagnée de triolets martelés qui suivent pas à pas un développement mélodique chaleureux et éclatant, pour conclure par une ritournelle très mouvementée sous laquelle se produisent les appels de trompettes. C'est le meilleur morceau de l'acte.

3° *Scène, récits, chœurs, finale.* — Scène de combat d'une vingtaine de mesures : reproduction du thème du Défi (Scène II), en imitation et par progressions qui amènent le motif de l'Arrivée de Lohengrin, terminé par deux gammes ascendante et descendante de rigueur... depuis le duel du commandeur.

— Un bout de récit comprenant deux repos : l'un par la sixte et quarte sur la dominante de *la* (le ton chéri), l'autre sur l'accord de septième.

— Chœur : « Victoire! Victoire! » à l'aide d'une cadence évitée, produite par un redoublement d'accords de septième dominante du ton de *ré* qui, échelonnés par un mouvement de basse de huit mesures, fait que le chœur enchaîne le finale.

— *Finale.* — Celui-ci débute par l'accord de neuvième dominante du ton de *si bémol :* Une phrase de chant d'aplomb, très rythmée, très carrée, conduit, par une cadence parfaite longuement préparée, à une franche résolution. Le motif guerrier de l'entrée de Lohengrin est repris en son entier et développé d'une façon martiale par le chœur, dans le ton du morceau (*si bémol* majeur), lequel avec modulation s'élève à un demi-ton supérieur (*si bécarre* mineur); puis le motif principal est repris par le chœur en *la* majeur. Simplement exposé, ce dernier, par une redite de deux mesures et une progression ascendante de trois mesures, fait retour au ton primitif en reproduisant le premier motif dans sa tonalité de *si bémol*, et au lieu de conclure simplement, la reprise du second motif — celui de l'arrivée de Lohengrin, — s'enchevêtre sur l'accord de sixte et quarte; et de nouveau il se développe entièrement, avec les répétitions de deux en deux

mesures sur un mouvement de croches continu de la basse qui augmente en triolets, jusqu'à ce que la mesure de cadence rythmée par la tonique et par la dominante, reproduite à quatre fois, termine le chant sur la ritournelle du motif, lui-même, qui aussitôt sa cadence parfaite *si-fa-si*, échelonne la tonique par noires, croches, triolets, pendant les dix-sept dernières mesures.

Telle est l'analyse générale du premier acte, — un simple compte rendu de la partition.

Malgré que la comparaison soit toujours nuisible à l'un des deux points mis en regard, nous ne pouvons procéder autrement lorsqu'il s'agit d'apprécier la différence, de déterminer la prééminence, de spécifier une préférence, entre des choses de même nature, d'un même art, comme, par exemple, entre des œuvres de composition, des systèmes de principe, des époques différentes, en prenant pour terme de comparaison des œuvres de maîtres que le temps, le succès, la notoriété universelle ont consacrées et portées à la hauteur de chefs-d'œuvre.

Le progrès, le vrai, a marqué, à chaque époque, à chaque période, les œuvres devant servir de termes de comparaison avec les autres œuvres des époques, des périodes ultérieures, qui arriveraient au faîte, au point culminant, parmi celles des contemporains ayant vu le jour.

On voit de suite de quels ouvrages il est question : des chefs-d'œuvre reconnus comme tels dès leur apparition, et qui depuis nous ont été transmis d'époque à époque par le mouvement progressif qui s'est accompli. C'est donc par le souvenir de ces œuvres, qui ont éveillé en nous un progrès qu'elles ont fait naître, par cette manne céleste de laquelle nous nous sommes nourris, que notre jugement s'est formé, fortifié en distinguant la voie qu'elles ont suivie de celles dont elles se sont écartées.

Aussi, lorsque apparaît une œuvre nouvelle, c'est pour nous un nouveau terme de comparaison qui se dresse devant nos

yeux, un point que nous tournons et retournons de tous côtés pour en apprécier l'élévation, la valeur, comparativement aux souvenirs qu'il évoque en notre imagination par mille traits présentant une analogie quelconque.

Ces souvenirs, quand on a fait le voyage que nous avons décrit, sont riches en comparaisons à opposer aux nouvelles conceptions qui apparaissent. C'est sur un tel fondement que sont basées nos réflexions.

L'analyse que nous avons donnée du premier acte de *Lohengrin* ouvre un champ vaste à la pensée pour établir des rapprochements ou des écarts, constater des supériorités ou des infériorités de toute sorte par une comparaison rétrospective des chefs-d'œuvre dignes d'être invoqués.

A commencer, *a priori*, par la table des matières publiée en tête de l'ouvrage *(Lohengrin)*, on voit que l'auteur s'est affranchi des divisions ordinaires par morceaux, tels que Air, — Duo, — Trio, etc., jusqu'au Finale, qui s'y trouvent néanmoins ainsi dénommés.

Il est à croire que des mains étrangères ont tracé cet *index* et que, pour faciliter les indications de pagination, on s'est servi des termes employés jusqu'alors pour en définir la nomenclature.

Car, bien que cet opéra ne reçoive encore qu'une application fort restreinte du système de l'auteur, *Lohengrin* est plus en avant que *Rienzi*, par exemple, où toutes les formes du grand opéra sont réunies : introduction, finales, chœurs, airs, duos, trios, etc.

Maintenant, une analyse particulière (grammaticale) est nécessaire pour traiter à fond, en musicien, certaines questions.

Le premier acte de *Lohengrin* est, comme nous l'avons dit, composé de trois scènes. Cette division accusée par l'auteur est, ainsi que l'indique la « table thématique », subdivisée en scènes, récits, chœurs, romance, duo, air et finale. Ces morceaux ne ressemblent en rien à ceux de nos opéras ; ils n'en ont ni l'étendue ni la forme ; ils sont écour-

tés, en général; d'ailleurs, rien ne les détermine, ne les caractérise dans la partition; ils n'ont point de *tête de ligne* : deux barres seules figurent, sans clef, sans armure (à moins de changement de ton), sans chiffre de mesure (celle à 4 temps étant permanente pendant tout l'acte), sauf le C qui est ou non barré.

— A quel premier acte d'opéra quelconque peut-on comparer un tel acte?

La comparaison n'est pas possible! Le système étant différent du nôtre, l'œuvre n'a aucun lien d'attache avec nos œuvres. Elle reste seule!... isolée! comme œuvre d'art dite de l'avenir...

Donc, dans le premier acte : — trois scènes, trois grandes lignes sans solution de continuité, avec *en tête* et armure ; — des phrases, des tronçons de phrase, des chœurs, des *aparté*, des semblants de morceaux sans contexture, sans forme déterminée, n'ayant aucune structure par conséquent : voilà la musique dont on ne peut dire qu' « elle est une architecture de sons ». Quant à la mélodie, la mélodie infinie qui suit la ligne de chant continu, voyons ce qu'elle dit, ce qu'elle chante.

La mélodie infinie est (du moins nous la définissons ainsi) la continuité de l'idée mélodique, parcourant les diverses parties du chant et de l'orchestre, sans pour cela rompre la ligne de chant qu'a suivie la pensée à son éclosion. — C'est, par exemple, la première reprise tout entière de la symphonie en *ut* mineur : — après le début, l'idée mélodique parcourt successivement les parties du quatuor, puis celles des instruments à vent; arrivée aux deux accords suivis d'un silence, elle passe au cor et revient à sa ligne qui, sans solution de continuité, s'étend jusqu'à la fin de la reprise. C'est un seul et même tissu mélodique. C'est le jet de l'inspiration sans interruption; la conception émise d'un trait.

— La ligne de chant est composée de : début — introduction; premier motif — idée initiale, développement; deuxième

motif — phrase mélodique, développement, conclusion de reprise. —

La mélodie infinie est le résultat de l'imagination jointe à l'inspiration, du talent ou du génie, c'est-à-dire de la disposition d'esprit qui éveille la faculté de donner un libre cours à la pensée, ce qui permet de concevoir sans désemparer les développements de l'idée initiale ainsi que les développements de la phrase mélodique et d'arriver d'un jet à la cadence de reprise.

Telles sont dans ces conditions les premières reprises des symphonies en *si bémol*, en *sol* mineur, de Haydn, de Mozart.

La phrase mélodique est la conséquence de l'idée initiale, des facultés qui l'ont fait éclore; elle profite de la richesse, de la valeur de l'idée, en parcourant la voie que celle-ci a ouverte.

Témoin les œuvres citées plus haut.

D'après l'exposé du travail qui se produit dans le cerveau pour toute conception, on peut définir l'ordre des pensées émises par un auteur; on peut les classer suivant leur importance d'idée initiale, d'idée mère, d'idée secondaire, de phrase mélodique ou de développement; on peut enfin les apprécier en désignant leur emploi, leur caractère, leur valeur. Cette sorte d'analyse peu commune, si minutieuse dans ses détails qu'on la croirait faite à la loupe, nous initiera aux mystérieuses élucubrations de la pensée.

Pour cette suite d'étude nous suivrons la division établie par la table thématique dans l'analyse générale qui précède.

Scène I. — L'Accusation (1).

Scène, récits, chœurs.

Cette scène, tenant naturellement le milieu entre le Prélude et la scène II, offre un contraste qui saute aux yeux du lecteur, et que les oreilles des auditeurs perçoivent dès l'abord.

(1) Cette seconde analyse doit être également accompagnée de la partition.

En effet, les parties comprenant la division de l'ensemble de la scène I sont conçues sans le secours d'un système particulier.

Les parties correspondent aux numéros de morceaux que l'auteur s'est bien gardé d'employer; il eût fallu les appliquer à des rognures de morceaux difficiles à classer.

Si la table thématique de la partition piano et chant n'est pas simplement un indice de pagination, mais encore le sommaire des morceaux publiés séparément, la Romance, le Duo, l'Air contenus dans le premier acte confirment notre dire.

RÉSUMÉ ANALYTIQUE

Prélude.

— *Ritournelle*, conduisant du ton de *la* majeur au ton d'*ut*, à l'appel de trompettes;

1° — *Récit* du Héraut, commençant sur la dominante d'*ut*, et terminant sur *sol* par une demi-cadence;

— *Chœur* de huit mesures, en *ut;* répétition de l'appel de trompettes;

2° — *Récit* du Roi, — déclamation large; du ton de *mi* majeur module, et revient au ton d'*ut* par un repos sur la dominante; — un *aparte* du chœur, en *ut;* — puis le récit continue par modulations serrées et termine, par une formule italienne consacrée, sur *ut;*

3° — *Récit* de Frédéric — même déclamation amenée par une cadence rompue au ton de *mi bémol :* après des tenues d'accords *obligées* jusqu'ici, une suite d'accords trémolos accompagne le récit, qui devient syllabique, mouvementé par des mesures d'orchestre de doubles et de simples croches pointées; puis termine par un chant large, en cadence parfaite, en *mi bémol* mineur; un bout de chœur en récit (neuf mesures), — d'une physionomie accentuée par un rythme nouveau (rythme qui ne cessera de se produire jusqu'à la fin de l'acte), — amène, par des accords syncopés sur une basse chromatique descendante, une cadence parfaite (*ut* mineur)

largement préparée et résolue par des tenues d'accords de sixte et de quarte et de 7me dominante, *piano*. Il assied une suite de récits mesurés et dialogués entre le Roi, Frédéric, le Héraut et le chœur : un dessin mélodique d'une mesure auquel répond, sur une tenue ascendante, une phrase incidente de récit entrecoupé qui se répète, et, par le chromatique du dessin, arrive à un rythme accentué de mesure en mesure, après quoi se détermine un trémolo d'accords sur lesquels poursuit le récit; une phrase de chant expressif, communément employée — depuis l'*Ave Maria* de Schubert comme terminaison de phrase — « guide-moi, Dieu puissant » conclut dans le ton de *la bémol*. — L'appel de trompette reparaît sur des accords modulés en trémolo ramenant le ton d'*ut;* le récit reprend par une tenue de notes répétées sur une progression ascendante de tierces par demi-tons, puis s'établit entre le Roi et le chœur un dialogue, une phrase des plus accentuées et des mieux rythmées, marquant également la cadence parfaite du ton d'*ut*, reprise par le chœur, avec une harmonie serrée, séparée par deux accords *forte*, et concluant en *ut*. Quelques mesures de demi-cadence, liées par des gammes rapides, marquant le retour du récit du Héraut qui se termine par la formule dont les Italiens ont tant abusé, soit dans le débit syllabique, soit dans un mouvement *più lento*, ici très largement accusée et déjà employée.

La mélodie, dans son acception propre, ne figure pas jusqu'à présent; car, on ne peut considérer comme telle, la ligne continue de chant récité, rencontrant parfois une phrase mélodique de quelques mesures, à l'harmonie naturelle simple, sobre de modulations, de tonalités... enfin la clarté même.

L'inspiration n'a eu que faire. Attendons.

Voilà l'exposition de la pièce. Elle éveille en notre mémoire le souvenir de la *Juive :* le récit entre Léopold et Albert; ceux de Ruggiero, précédé d'appels de trompettes, suivi des fanfares *marziale*, des chœurs, des « vivats » des hommes du peuple, etc., etc. Quelle différence!

Scène II.

Scène, Récits. — Scène et Romance.

La mélodie étant le point principal dont nous nous occupons en ce moment, nous laisserons de côté certains détails qui, du reste, ont été mentionnés dans l'analyse générale ci-dessus.

Scène, récits. — Mouvement de marche. Le ton de *la bémol* mineur, provenant d'une cadence rompue, est vaguement déterminé par l'unisson du motif commençant par la dominante et reposant sur elle à la quatrième et à la huitième mesure. La deuxième reprise, d'un rythme différent, et accusé de manière à être reproduit jusqu'à la fin de l'acte, passe en *la bécarre* majeur, et revient aussitôt, après quatre mesures, à la deuxième section de la première reprise du motif, terminant cette fois dans le mode majeur. Ce motif prolonge sa cadence par un repos de quatre mesures sur la tonique. Puis la deuxième reprise reprend sans moduler et conclut en mineur. Suit le récit du Roi entrecoupé de phrases de deux et de quatre mesures empruntées au motif précédent, qui mène une deuxième fois au ton de *la bécarre* majeur; il se continue par de nouvelles séparations — les *aparté* d'Elsa et du chœur — par des accords plaqués en demi-cadence, et une tenue de la dominante établit le ton de la romance — *la bémol* majeur.

Romance. — Ici la tonalité est déterminée. Elle asseoit le ton par une cadence vocale qu'a déjà fait entendre le Roi précédemment — cette formule de chant de l'*Ave Maria* de Schubert. La mélodie se développe sans transition. Elle passe au ton d'*ut bémol* majeur, sans pour cela amener une nouvelle cadence, puis revient au ton primitif pour conclure en *mi bémol* majeur.

Cet accord de dominante s'échelonne successivement et amène l'apparition du thème initial du prélude en *la bémol* majeur, qui sert de ritournelle à une *strette d'air*, d'un mouvement de plus en plus accéléré.

C'est cette romance suivie du motif du prélude tenant la place d'une ritournelle à une strette d'air qu'Auguste Vitu définit de la façon suivante : « Elsa décrit sa vision dans une romance en *la bémol*, dont les deux strophes, je n'ose dire les deux couplets, sont séparées par les quatre mesures caractériques du prélude. »

La partie vocale a une physionomie rythmée des plus accusées ; elle repose sur le thème d'arrivée de *Lohengrin*, et se termine par une phrase mélodique accompagnée de triolets qui, après une modulation enharmonique, détermine une cadence subite dans le ton de *la bémol* majeur. Cette phrase est reprise entièrement par le chœur.

Succèdent ensuite :

Entre le roi, Frédéric et le chœur, un grand récit animé et très mouvementé, où apparaît le motif du combat;

— Reprise d'un bout de phrase précédente de *l'air* d'Elsa, qui se développe sur un dessin, au rythme persistant, de mesure en mesure, et que la voix termine largement par une cadence parfaite. Le chœur soutient cette fin par la pédale ; puis, de demi-cadence en demi-cadence, sous un dialogue bref, amène le roi à proclamer l'appel :

— Ritournelle un peu animée;

— Appel de trompette sur le théâtre ;

— Récit du Héraut, etc., etc.

Enfin, on aperçoit *Lohengrin !*

Double Chœur. — Le motif typique du chevalier au cygne éclate pompeusement. Il est formé d'une première mesure d'appel rythmée de trompette, après laquelle il se développe en une suite de syncopes jusqu'à la demi-cadence qui s'effectue sur la huitième mesure ; puis, une progression de deux mesures rythmées ainsi : une blanche, une noire pointée, une croche et une ronde (1), valeurs reproduites sept fois de suite; un développement sur pédale, avec cadence rompue,

(1) Ce rythme est une des formules préférées de Wagner; on la rencontre partout dans tous ses ouvrages.

passe à la sixte et quarte sur *si*, redisant les accords du rythme énoncé en *fa bécarre* majeur, et attaque, avec plus d'éclat et de pompe, la reprise du motif par la sixte et quarte sur *mi*.

Scène III.

1° Chœur, récits, duo.

2° Air, chœur.

3° Scène, récits, chœurs, finale.

Une progression ascendante très caractérisée termine le morceau d'ensemble dans le ton primitif. L'accord final de la tonique, *la bécarre* majeur est tenu en trémolo pendant dix mesures; ensuite, il se change en syncopes *diminuendo* et ramène *lento* le thème initial du prélude.

— En jetant les yeux sur quelques pages antérieures, nous nous apercevons que, ne voulant parler que de la mélodie, cette seconde lecture nous rejette involontairement dans la première, c'est-à-dire dans des redites difficiles à éviter, surtout lorsque cette mélodie repose essentiellement sur la contexture rythmique ou harmonique qui lui donne son essor. C'est l'inconvénient ou l'avantage qu'on ressent à regarder les choses à deux fois.

En cette situation, nous ne pouvons nous défendre de reporter notre souvenir sur une réflexion qui, en ce moment, nous paraît devoir prendre place ici, où, à titre de critique, nous jouons un rôle assez malaisé à soutenir. Ce sera un renfort qui nous aidera à poursuivre notre tâche.

« Il y a en musique, comme du reste dans les lettres et les autres arts, trois catégories de lecteurs, d'auditeurs et de juges : la première, qui jouit sans critiquer; la troisième, qui critique sans jouir; puis, entre ces deux extrêmes, la seconde, qui critique en jouissant et sait jouir en critiquant : celle-là est naturellement moins nombreuse, mais aussi très recher-

chée des maîtres, car elle refait en quelque sorte les chefs-d'œuvre (1)».

Il n'est pas inutile de dire à laquelle de ces trois catégories nous croyons appartenir. D'abord, il importe de les définir. La première, « celle qui jouit sans critiquer », ne nous semble pas être la catégorie des jeunes; la troisième, « qui critique sans jouir », demande à être expliquée : il est difficile, quant à nous, d'exercer la critique sans reconnaître ce qu'il y a de bon, soit à côté, soit autour du milieu du point que l'on discute. C'est donc jouir à peu près, ou très faiblement, quand même. Et cette observation arrive incontestablement à fondre ou à confondre avec celle-ci la seconde catégorie, « celle qui critique en jouissant et sait jouir en critiquant ».

Ne jouit-on pas par le souvenir qu'éveille la lecture ou l'audition d'une œuvre?

Notre mémoire nous fournit une preuve à l'appui de la réfutation qu'on vient de lire.

Quelle que soit l'analogie qui se produise en musique, — cette cause mystérieuse, par laquelle les choses les plus opposées, soit de caractères, soit d'espèces différentes, sont mises en rapport dans le cerveau — s'éveille en nous sans que nous puissions l'expliquer; le souvenir des situations analogues aux présentes, qui chantent en nous, malgré l'occupation d'esprit qui nous captive et qu'un rien dérange de place.

C'est ainsi qu'aux endroits ci-dessous désignés notre pensée a évoqué les morceaux suivants :

1° Au début de la scène II, — l'entrée de la comtesse au deuxième acte du *Comte Ory*. Est-ce parce que des deux côtés la mélodie est en octave à l'unisson? qu'elle commence les deux phrases par la dominante? Est-ce l'absence de rythme d'accompagnement qui nous porte à l'opposer à l'autre? Non, car nous aurions un exemple dans la marche

(1) H. Blaze de Bury.

funèbre du cinquième acte de *la Juive* et un opposé dans l'unisson de *l'Africaine.*

2° A la soi-disant romance — la romance du deuxième acte de *Guillaume-Tell.* Le rythme mélodique est autrement prononcé de ce côté que de l'autre, on en conviendra; de plus, l'accompagnement vient le compléter d'une façon des plus heureuses, en comblant le vide que produit la note tenue du chant sur le premier temps de chaque mesure; de telle sorte que la ligne de la mélodie continue peut suivre alternativement et le chant et l'accompagnement, comme du reste a procédé l'inspiration.

Ici, c'est bien certainement le regret de voir se priver, par système, d'un élément aussi important.

3° Quant au début de fanfare du motif typique de Lohengrin, il nous rappelle, par l'identité de rythme, presque de notes, l'attaque des trompettes de la marche du quatrième acte de *la Reine de Chypre.*

Une remarque concernant la part que prend l'inspiration à l'éclosion d'une idée, c'est que presque tous les thèmes dus à l'inspiration ont en grande partie l'accord de tonique pour point de départ. Il est très rare de rencontrer une phrase quelle qu'elle soit commençant sur l'accord de la dominante, qui ait le type particulier que porte en soi toute idée dérivant de l'inspiration. Certes, la phrase de chant de la valse d'*Hamlet* est une heureuse exception, mais nous entendons parler de toute idée principale, initiale, une tête de morceau... et la valse d'*Hamlet* a bien la sienne.

Mais revenons à notre analyse.

De cette scène III, nous avons peu de chose à dire, mais beaucoup à répéter, la mélodie étant seule en cause.

Les formules mélodiques qui composent les récits, les périodes mesurées — air, duo, finale — pour nous servir des termes par lesquels ils sont désignés dans la table thématique, offrent une telle ressemblance entre elles, de physionomie, d'allures, elles se détachent si difficilement des récits où elles paraissent avoir pris racine, qu'en les retrouvant ailleurs,

dans des phrases dites de chant, qu'une apparence trompeuse de forme les fait prendre pour ce qu'elles ne sont pas; — on a de la peine à les distinguer. On les prend communément pour des fragments de thèmes reproduits, comme rappels de situation, de sentiment, de sympathie — tels, par exemple, le motif typique de Lohengrin apparaissant par anticipation, comme dans un rêve, sous la cabalette de l'*air* d'Elsa, à la scène précédente. — Ce ne peut être qu'à la deuxième lecture ou audition que l'on puisse découvrir cette intention.

La préoccupation d'esprit, constamment en travail, ne vous laisse un moment de repos où il soit permis d'être tout entier à la chose présente. Toute appréciation faite sur-le-champ est soumise à la réflexion qui s'empare aussitôt de votre pensée en faisant naître des questions qu'on ne cesse de s'adresser à soi-même. — Est-ce cela? Pourquoi? Que peu bien dire ceci? — etc. — Enfin, il faut bien s'y habituer.

Poursuivons.

1° *Récit* (Lohengrin) — Une phrase mélodique des plus carrées — un chant tournant autour de deux notes affectionnées et n'ayant pour accompagnement qu'une tenue de tierce qui change à cinq reprises l'accord de *fa* en l'accord de *la* (tonique).

— La phrase du chœur suivant est une sorte d'amplification paraphrasée du motif précédent, avec retour des deux notes caractéristiques, *fa, mi,* dans la même tonalité, celle de *la bécarre* majeur, et qui se termine franchement par la cadence parfaite.

Duo (en *la bémol*). — Celui-ci commence, à la partie vocale, par une répétition de note, la quinte allant à la tonique haute et basse, qui rappelle l'Air du Sommeil de *la Muette.* Le début du dialogue (on ne peut dire duo) est construit sur le thème initial du prélude, séparé par quelques mesures moins mouvementées, conduisant à une phrase de chant très accentuée, sans nul dessin d'accompagnement faisant contraste, et qui se reproduit aussitôt à un demi-ton d'intervalle, toujours dans la même nudité de forme.

— Ce demi-ton marque la similitude de reproduction avec : « O Mathilde ! » de *Guillaume Tell;* avec : « Anges purs, anges radieux ! » de *Faust.*

Cette modulation ramène la tonalité du récit précédent à la fin du duo, c'est-à-dire du dialogue, lequel s'enchaîne à la phrase du chœur repris un demi-ton au-dessus, qui conclut en *la bécarre majeur* (le ton de prédilection).

2° *Air et chœur.* — La mélodie sautant par-dessus des bouts de récit, de chœurs, de fragments divers, alternant, passe enfin à ce morceau du *Tannhaüser*, nous voulons dire à ce morceau à trois temps ! en *mi bémol*, qui n'est autrement indiqué que par deux barres, sans clef, suivies de deux bécarres, trois bémols, et du chiffre de mesure 3/4.

Rien de particulier à signaler : les périodes divisant les phrases du chant — la carrure — les cadences — le tout très observé. Le chœur, bien que commençant, à la deuxième reprise de la phrase de l'*air*, par la quinte allant à la tierce et à la tonique inférieures, constitue par son accompagnement d'accords de *mi bémol* martelés en triolets, une de ces phrases dites de début — phrase initiale — de tête de morceau — lesquelles sont gouvernées par l'inspiration.

3° *Finale.* — La ligne continue de l'idée mélodique de cet ensemble qu'on ne peut raisonnablement appeler finale, se compose ainsi : 1° une phrase de chant, commençant par la neuvième majeure, se développe selon l'ordinaire par périodes ou membres de phrase en deux reprises — la première de huit mesures, c'est là qu'Elsa, dit Auguste Vitu, « transportée, lance au ciel une phrase enflammée, dont l'irrésistible élan rappelle le grand jet de Weber, dont la grande envolée soutient un magnifique chœur sur lequel s'achève le premier acte... » — la deuxième de seize, finissant sur la dominante ; — 2° une deuxième phrase — le retour de l'idée typique, de l'entrée de Lohengrin, composée d'une reprise de huit mesures, reposant sur la dominante, d'une deuxième reprise, de vingt mesures, formée d'un modèle de succession, dont la progression se poursuit infiniment, conduit à une

phrase incidente de même caractère avec repos à la quatrième mesure sur l'accord de *ré* majeur, à la huitième sur l'accord de *si* mineur.

Par l'accord de neuvième majeure de dominante, la ligne reprend le premier motif dans le ton de *la* majeur, puis, à l'aide d'une reproduction des deux premières mesures de la seconde reprise d'une progression ascendante, le *Da Capo* s'effectue à la huitième mesure.

L'idée première est reprise en *tutti* par un mouvement de noires continu à la basse; mais, à peine cette reprise a-t-elle la velléité de conclure que sur l'accord de sixte et quarte se superpose le deuxième motif, avec un mouvement double de croches à la basse. Ce dernier se développe entièrement de nouveau et, enfin, sur la reprise de la sixte et quarte prolongée qui a sa résolution rompue par l'accord de *sol* mineur, à l'aide d'une gamme chromatique de blanches ascendante à la basse, succède une répétition de demi-cadences et de cadences parfaites qui termine le morceau.

Ce morceau a le tort d'avoir pour début une phrase secondaire pouvant se supprimer. Alors le deuxième motif, étant une idée initiale, trouverait sa vraie place. Mais cela changerait la contexture du morceau conçu avec deux motifs dans l'ordre inverse. En tout cas, des deux manières qu'on l'envisage, il ne peut prétendre à la dénomination de finale qu'en lui donnant son acception propre de *morceau d'ensemble final.*

Nous ne parlerons pas du *Prélude* par la raison que le jugement de Berlioz nous dégage de toute appréciation.

Voici ce qu'il dit :

« L'introduction qui tient lieu d'ouverture à cet opéra, est une invention de Wagner de l'effet le plus saisissant. On pourrait en donner une idée en parlant aux yeux par cette figure <>. C'est en réalité un immense *crescendo* lent, qui, après avoir atteint le dernier degré de la force sonore, suivant la progression inverse, retourne au point d'où il était parti et finit dans un murmure harmonieux presque imperceptible. Il n'y a point de phrase proprement dite... »

Donc, aucun sujet d'analyse pour nous, ne nous occupant que de mélodie.

Cependant nous empruntons, comme fragment détaché, deux scènes appartenant au deuxième et au troisième acte, que nous avons insérées dans un autre ouvrage (La Société des Concerts).

DEUXIÈME ACTE. — SCÈNE IV (1).

Dans la marche religieuse en *mi bémol* le chœur attaque en *mi* naturel, après quoi il redescend d'un demi-ton pour reprendre la tonalité première.

C'est le passage de ton de *mi* naturel au ton de *mi bémol* qui forme le point de comparaison (mesure 46).

Ici, la modulation s'effectue en s'abaissant tout à coup d'un demi-ton sur un *piano* immédiat, mais, toutefois, après s'être maintenue par trois fois sur la tonique du ton de *mi* naturel; c'est seulement à la quatrième fois que la dominante est abaissée d'un demi-ton.

Cette modulation arrive par des redites fréquentes. Elle est d'une mignardise, d'une afféterie touchant à la naïveté.

TROISIÈME ACTE. — INTRODUCTION.

Introduction. — 1° Idée première. Le début ne peut prétendre à l'originalité; on reconnaît tout de suite le triolet pour appartenir à Weber. La phrase composée de huit mesures a un premier repos sur la dominante du ton de *sol*; pour y arriver, elle établit le ton du morceau par les demi-modulations de *mi* et de *la*, ensuite par une fausse relation *(fa bécarre)* avec le ton de *sol*; puis parvient à la dominante *(ré)*. Enfin la phrase recommence avec le même système des demi-modulations, en faveur cette fois du ton de *ré*, non plus comme dominante, mais comme nouveau ton établi.

Quelles sont les qualités que l'on doit attribuer à cette idée première? Est-ce la franchise de tonalité, la précision de rythme, l'intérêt de conception ?

---

(1) Voir : *La Société des Concerts*, par E. Deldevez.

Pour répondre à ces questions, il ne faut pas se recueillir longtemps...

2° La deuxième phrase est formée de progression commençant par le triolet du début et montant par trois fois de tierce en tierce, cuivrée, stridente, chauffée à blanc pour éclater par une terminaison des plus ordinaires.

3° Deuxième idée. — Celle-ci n'est point émise dans un ton relatif, mais dans la tonalité du morceau. C'est plutôt un complément de l'idée première qu'une idée mère ; ici il y a franchise de tonalité et précision de rythme. La seconde reprise module à la fin d'une façon expressive dont l'affectation s'augmente par le *dolce* de la nuance, de plus par un *ritenuto* tout à fait imprévu. On croirait vraiment à la tyrannie d'un chanteur.

Cette mignardise d'expression arrive inopinément dans le ton de *la bémol* pour amener d'une manière affectée le retour au motif, lequel s'abaissant aussitôt d'un demi-ton rentre dans la tonalité. Voilà le procédé employé par l'auteur.

En résumé, ce morceau est conçu dans les règles classiques. Il est charpenté selon les lois reconnues par les anciens maîtres. Ce n'est donc pas sous le rapport de la facture que l'on est en droit de le critiquer; c'est au point de vue de l'inspiration que l'on peut établir des comparaisons et par conséquent aussi se prononcer pour une préférence quelconque. Ainsi ce morceau fait pendant à la marche du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn. D'un côté comme de l'autre, même ordre de facture. On n'a donc qu'à juger des deux côtés la valeur de conception des idées, des enchaînements, du retour au motif ; c'est par ces considérants que l'un l'emporte sur l'autre.

— Comme ils étaient un jour ensemble, Himmel (1) pria Beethoven d'improviser quelque chose, ce que celui-ci fit. Aussitôt Beethoven insista pour que Himmel en fît autant. Ce dernier fut assez faible pour y consentir, mais après qu'il

(1) Himmel (Frédéric-Henri), maître de chapelle du roi de Prusse.

eut joué pendant un temps passablement long, Beethoven lui dit : « Eh bien ! quand commencerez-vous pour tout de bon ? »...

« Je croyais que Himmel n'avait fait que préluder un peu », dit Beethoven.

C'est la question que l'on pourrait adresser aujourd'hui en entendant certains morceaux de musique moderne et surtout de musique de l'avenir.

La distance est grande entre ces trois termes : préluder — improviser — composer. Et souvent telle composition nous produit l'effet de procéder, soit comme prélude, soit comme improvisation ; c'est alors qu'on est en droit de demander : à quand la composition ? c'est-à-dire la pensée, l'idée, l'inspiration.

Nous reconnaissons comme composition — et non comme *ébauche* — ce morceau « d'une ampleur et d'une importance jusque-là inconnue » qui a nom d'ouverture de *Léonore*. Faut-il que nous soyons peu avancé !

Aussi nous ne pouvons considérer comme œuvre de composition réelle, à mettre en parallèle avec nos chefs-d'œuvre, une succession de morceaux indéterminée, dépourvue de facture, privée d'idées engendrées par l'inspiration, sans aucune espèce de rythme provenant de leur nature propre. Quel que soit l'art qui préside à la mise en jeu d'un système quelconque, à l'enchaînement des phrases, aux contours de la mélodie, à la reproduction des diverses physionomies typiques, si l'imagination n'a pas rencontré l'inspiration dans la conception, et que celle-ci se montre sous une forme indécise, sans la moindre division, sans symétrie aucune, cette dernière n'aura d'intérêt que dans la diffusion qu'elle fera naître au milieu de mille recherches, en se présentant comme un simple dérivé de l'improvisation, si ce n'est du prélude.

Maintenant nous ajouterons quelques réflexions en réponse à certains extraits d'articles de journaux.

« Dans la partition, la remarque la plus caractéristique à faire, c'est la fréquente répétition, le retour assidu des mêmes phrases mélodiques dans les différents morceaux de l'œuvre » (1). Voyons nous-même.

Dans le premier acte, nous notons la reproduction des motifs suivants :

— Appels de trompettes, quatre fois ;

— Thème initial, trois fois et demie ; — nous comptons comme moitié une similitude de valeurs et de notes qui fait soupçonner le thème lui-même.

— Thème *Lohengrin*, une première fois comme précurseur de sa venue ; deuxième fois lorsqu'il est aperçu, troisième fois à son arrivée, quatrième fois dans le morceau d'ensemble final ; — ce thème du chevalier au cygne, est double ; il se décompose en deux physionomies typiques : celle de la première mesure, celle de la seconde procédant en un rythme éternellement reproduit et qui se compose d'une blanche, d'une noire pointée suivie d'une croche. Cette formule se répète quarante fois dans le premier acte, vingt fois dans le second, et une douzaine de fois seulement dans le troisième, par la reproduction, à deux reprises, du thème en son entier. C'est un *diminuendo* à la Wagner. Nous ne citons point le chœur des fiançailles à 2/4 (noire, croche pointée, double croche) : La belle nuit... c'est-à-dire : « Entrez en paix » ; — il est célèbre ! — Le thème... thème de combat, première fois lors du défi, deuxième fois en appels de trompettes, troisième fois comme accompagnement du récit du héraut, quatrième fois enfin lors du combat.

Le chœur prend la parole une douzaine de fois, entre trois morceaux dont il fait partie.

Et cela sans compter la reproduction de phrases, de reprises, de mesures typiques répétées à tout bout de champ dans tout l'ouvrage.

« Et ce retour, ces répétitions sont la grande originalité du

---

(1) Jules de Marthold.

maître, sa trouvaille, la marque de son génie et ce qui répond de son avenir dans l'immortalité ».

— A en juger par la valeur réelle de ces motifs, sous le rapport de la conception résultant de l'inspiration, — on en peut douter.

« Wagner, par ce procédé — procédé du génie — trouve moyen de se faire *peintre de caractères*, à l'aide de la musique. »

Le système de Wagner est le *procédé du genie* qui crée sans l'inspiration musicale.

Comme peintre de caractères, l'audition seule peut contredire ou confirmer cette opinion.

Lohengrin, à l'Opéra, a été plutôt une question politique qu'une question d'art, à en juger par le retentissement qu'a provoqué l'une et à l'entente presque unanime à ne point s'occuper de l'autre. Nous entendons parler de l'art musical proprement dit.

Nous n'avons rencontré, entre autres exceptions à ce mutisme prudent, que les lignes suivantes auxquelles nous ayons à reprendre.

De l'avis de l'auteur de la « table thématique », la division des actes par scènes — la seule division admise par Wagner — se subdivise en morceaux, lesquels auraient chacun une forme correspondant aux titres qui leur sont attribués dans l'énoncé sommaire.

Cette subdivision, nous l'avons suivie dans notre analyse. Elle paraît avoir été comprise de quelques-uns, malgré le désaveu de Wagner.

Nous la continuerons donc dans l'examen de certaines opinions émises récemment à propos de la représentation, à l'Opéra.

Voici la suite de quelques extraits d'articles à envisager d'après le point de vue que nous avons adopté : — la valeur des idées résultant de l'inspiration.

» C'est une œuvre de la seconde manière de Wagner, modérément révolutionnaire...

» La partition n'a plus le don de plaire aux wagnériens purs à l'égal des ouvrages que le maître écrivit depuis...

» *Lohengrin* est la création d'une imagination puissante, mais aussi une œuvre d'élévation : plusieurs des pages de cette partition sont la plus haute expression de l'art musical moderne. L'inspiration de Wagner y revêt une richesse mélodique qu'elle n'a jamais dépassée et qui se traduit par d'admirables thèmes...

» La plupart des morceaux de *Lohengrin* ont encore une forme saisissable et l'oreille se plaît à leurs contours reposants...

» L'arrivée du chevalier au cygne, dans le premier acte, est peut-être la page la plus saisissante que, de nos jours, ait écrite un musicien.... » (Ch. Darcours).

« *Lohengrin* demande impérieusement à être chanté et non pas vocalisé... (J. Weber).

Donc, à notre avis :

La seconde manière de Wagner est le commencement de la désertion de l'opéra pour le drame, de la facture de morceaux pour la scène continue, du chant rythmé pour la mélopée.

Les wagnériens, depuis l'entrée du maître dans sa troisième manière, préfèrent la — quatrième... la leur.

Lohengrin est la création d'une imagination... *impuissante.* — L'inspiration y fait défaut. — Les thèmes sont dépourvus de physionomie (musicale) qu'engendre le génie.

Les morceaux n'ont point de formes.

L'arrivée du chevalier au cygne ne peut *saisir* que par un effet d'instrumentation.

Lohengrin demande à être *déclamé* ; quant à être vocalisé, rien n'y est conçu dans le goût de la vocalise.

Et maintenant, comme preuves à l'appui :

TABLE THÉMATIQUE

Acte I

I. — *Scène, récits, chœurs.*

Aucune mélodie — sous la forme susceptible de porter ce nom — n'apparaît encore dans cette première scène.

II. — *Scène, récits. — Scène et romance.*

Le peu de développement du mouvement de marche, entrecoupé par le chœur, à l'arrivée d'Elsa, ne constitue qu'une phrase mélodique, non par conséquent une de ces mélodies résultant de l'inspiration.

Le thème de la romance (nom que nous lui conservons) est, comme on a vu, peu original : le chant peu mélodique, et ses repos fréquents sur une même note répétée au grave, lui donnent l'aspect de la mélopée. L'inspiration n'a eu, ici, en l'absence de tout rythme, rien à inventer.

III. — *Chœurs, récits, duo — Air avec chœur — Scène, récits, chœurs, finale.*

Le thème de l'arrivée du chevalier au cygne comprend huit mesures d'une phrase vulgaire ; ses développements en progressions, le *crescendo* mouvementé sur la pédale, ses modulations, les mesures rythmées mais un peu vulgaires de la fin, font de ce morceau un superbe effet de sonorité. Là, encore, on cherche ce que l'inspiration a touché de son aile protectrice.

Air avec chœur. — Un de ces morceaux dont, par exception, la forme est encore saisissable : un repos pour l'oreille. Aussi l'inspiration joue-t-elle un rôle plus marqué qu'ailleurs.

Finale. — Ce morceau d'ensemble ne peut lutter avec ces *finales* « qui ont reçu de si beaux développements, enchaînant dans un ensemble bien conçu des situations variées qui se-

condent l'inspiration du compositeur, et quelquefois la font naître (1) ».

Deux motifs font les frais de cet ensemble : le premier, comme thème principal du morceau ; le second, qui est une reproduction en chœur du thème de l'arrivée du chevalier au cygne. La place qu'ils occupent offre un contresens : le premier n'étant qu'une conséquence directe ; le deuxième, au contraire, faisant tête de morceau par sa conception de thème initial.

Par le peu de valeur qu'ont ces deux motifs, on juge du rôle encore restreint que joue l'inspiration. « Le *leit motiw* (ajoute l'auteur de l'article (2), fil d'Ariane, dont l'abus devait plus tard entraîner Wagner — et ses imitateurs — dans des dédales inextricables, n'y intervient qu'avec un à-propos et une clarté qui lui donnent tout son relief. »

Ce n'est pas de ce côté que Wagner pensait révolutionner l'art ; Meyerbeer, dans *les Huguenots*, *le Prophète* ; Halévy, dans *Guido et Ginevra*, ont usé de ce procédé sans songer à aucune révolution.

Le « leit motiw », ce fil d'Ariane qui intervient, d'après le dire du critique, avec un à-propos et une clarté qui lui donnent tout son relief, cette appréciation nous fait revenir sur un des thèmes dont nous avons compté les reproductions : sur le thème initial, le motif du *Prélude*.

Comment concevoir, d'un côté, cette intervention, claire et en relief, d'un motif dit initial, et d'un autre côté, « qu'il n'y a point de phrase proprement dite... dans l'introduction ou prélude ? », comme le prétend Berlioz.

Nous avons donc usé de notre mode d'analyse pour ce morceau omis momentanément en tête du premier acte. Le prélude de *Lohengrin* est tellement célèbre — on l'a joué partout — que, pour faire comme tout le monde, lorsque

---

(1) F. Halévy.
(2) Ch. Darcours.

nous eûmes l'idée de l'essayer à la Société des Concerts, nous fûmes surpris du peu d'enthousiasme qu'il produisit; nous dûmes le mettre de côté comme étant usé. Et cela était vrai, grâce aux entreprises de concerts.

Cette *invention* de l'auteur consistant en un effet de sonorité, un *crescendo* immense suivi d'un *decrescendo* se perdant pour ainsi dire dans le silence, cet effet était trop connu pour notre public. Il lui fallait autre chose : un intérêt dans la conception, dans la facture du morceau, c'est-à-dire dans l'idée, dans son développement...

Eh bien! cela s'y trouve-t-il?

Examinons un peu.

La ligne continue du chant extrait de l'harmonie trace une succession de huit mesures considérées comme *phrase*, puisqu'on la retrouve sept mesures plus loin, à la dominante, et qu'elle revient, huit autres mesures plus loin, à la tonalité première (la tonique). Après ce retour dans le ton, elle apparaît encore, mais fragmentée, au bout de six mesures, de la façon suivante : la première mesure du thème, le type de la phrase, prise par augmentation, c'est-à-dire avec la valeur double de deux mesures, après lesquelles sautant à pieds joints aux mesures 7 et 8 de la phrase qui se répètent immédiatement, pour se perdre enfin dans une gamme descendante de trois octaves, revenir au point de départ et conclure par l'exposé simple du type de la phrase.

Cette ligne continue divisée en deux parties suit la figuration donnée au morceau. Elle se compose de :

4 mesures d'accords de *la*;
8 — du thème initial;
7 — libres;
8 — retour du thème à la dominante;
8 — libres;
8 — retour du thème à la tonique;
6 — libres;

— 49 mesures pour l'aller

2 mesures pour une, type de la phrase ;
2 — de progression ;
4 — répétant deux fois les mesures 7 et 8 de la phrase ;
15 — de gamme descendante aux accords de *la* ;
1 mesure typique du motif ;
2 mesures de conclusion.

— 26 mesures pour le retour >— au *pianissimo*.

De ces soixante-quinze mesures, près de la moitié, trente et une mesures appartiennent à la phrase initiale dite deux fois dans le ton, et une fois à la dominante. Elles forment l'aller, c'est-à-dire « l'immense *crescendo* lent », qui, après avoir atteint le dernier degré de la « force sonore » dans les deux mesures larges, typiques de la phrase, « suivant la progression inverse, retourne au point d'où il était parti — en répétant deux fois les mesures 7 et 8 — et finit dans un murmure harmonieux presque imperceptible... » par la mesure typique.

Il n'y a donc rien qui s'oppose à concevoir, ici, une phrase proprement dite.

Seulement, on peut lui faire un reproche. En approuvant le début qui est d'une physionomie franche, ouverte, caractérisée et très distincte à reconnaître, il est regrettable, toutefois, que la suite de la phrase ne la détermine pas davantage, soit par un rythme moins vague, soit par une répétition moins fréquente des notes autour desquelles la mélodie cherche à se former. L'abus de cette formule qu'on retrouve dans tout l'ouvrage *mi, fa, fa, mi* et qui dans l'espace de huit mesures apparaît quatre fois, ôte à la partie chantante tout sentiment de mélodie. Ce rythme incertain se confond avec les mesures libres, indépendantes.

Cette indétermination de forme mélodique, jointe à l'effet progressif de sonorité, aux variétés de timbre s'étendant par degré de l'aigu au grave, par groupes toujours plus puissants, afin de réunir tous les éléments sonores et d'en obtenir

toute la force possible, l'art merveilleux avec lequel sont réalisées ces combinaisons prodigieuses ; en un mot, l'enveloppe de la ligne continue du chant est-elle de nature à empêcher l'idée d'apparaître ? et, par cela même, susceptible d'amener à penser « qu'il n'y a point de phrase proprement dite... », de motif, dans cette *invention* de l'effet le plus saisissant et qui se résume par la figure qu'on connaît: < >

Quelles que soient les richesses de l'entourage, des contours, de l'harmonie de la phrase, il est certain que l'inspiration qui semble naître avec le début, le type du motif, s'éteint insensiblement, en tournant sur elle-même, sans pouvoir avancer d'un échelon dans la voie qu'elle paraissait disposée à suivre... l'inspiration !

Le « spécimen » de *Lohengrin*, donné par le *Figaro* dans son numéro du mercredi 16 septembre 1891, après la représentation à l'Opéra, est un extrait, sans doute, d'une réduction nouvelle de la partition. — C'est la marche-introduction du troisième acte, non signée.

Il en est des réductions comme des traductions : elles laissent toutes à désirer... car, vienne à paraître une réduction nouvelle, celle-ci différera des précédentes... et toujours ainsi de suite, jusqu'à ce que la nouveauté nouvelle soit usée. — Et nous entendons parler des meilleurs arrangements.

Cette concurrence de réductions donne la faculté de choisir.

Est-ce à cause d'une comparaison, ou d'une préférence possible, que maintenant on ne daigne plus mentionner le nom de l' « arrangeur » au-dessous de celui de l'auteur?

Cependant, les compositeurs ont toujours autorisé les maîtres de chant à signer leurs arrangements, et permis que leur nom figurât sur le titre des ouvrages.

Les opéras d'Auber, d'Halévy, de Meyerbeer et autres ont été, dès l'origine, publiés de cette façon. Le maître de Bayreuth

lui-même a suivi la tradition pour son « *Tannhaüser*, opéra en trois actes, poème et musique de R. Wagner, partition de piano et chant arrangée par E. Vauthrot, chez Flaxland, éditeur, etc. » Tel est le titre de la partition.

Mais depuis lors les éditeurs se sont arrogé le droit de supprimer tout indice touchant l'arrangement des partitions piano et chant. Et cela non seulement pour les publications nouvelles, mais encore pour les anciens opéras remis à neuf à l'aide d'un simple changement de titre et de couverture de couleur différente.

Cette mesure arbitraire ne s'explique pas... à moins qu'elle ne soit dictée par un intérêt commercial quelconque. Toujours est-il qu'il est fâcheux qu'on ne puisse, en remontant aux époques antérieures, suivre la filière du répertoire, et associer aux noms des auteurs ceux des « arrangeurs ». Le relevé de certain assemblage de noms offrirait un attrait de curiosité, comme par exemple les noms de Donizetti et de Wagner pour *la Favorite*, etc.

La différence qui existe entre les diverses réductions porte sur trois points principaux : la reproduction plus ou moins exacte du texte original de la partition d'orchestre; les effets relatifs de nuance, d'ensemble, de force, de sonorité imités ou reproduits autant que faire se peut; la réalisation écrite, résultant de l'habileté plus ou moins grande, comme exécutant, de l'arrangeur.

Ces conditions ne se rencontrent pas identiquement chez chacun de nous : de là autant de réductions que d'individualités.

La virtuosité d'exécution que réclament aujourd'hui les arrangements de piano des partitions est-elle bien entendue, bien appliquée, et surtout dans l'intérêt des auteurs?

Nous avons vu souvent Meyerbeer discuter avec Vauthrot sur certaines réalisations qu'il trouvait ou trop surchargées, ou présentant trop de difficultés d'exécution. « Cela empêche, disait-il, de lire ou de chanter la partie vocale. » On voit qu'il pensait à faciliter l'exécution du plus grand nombre. —

Témoin ses partitions d'orchestre, lesquelles, en prévision de l'exécution en province, ont subi des modifications qui les rendent peu conformes au texte affecté à l'Opéra.

La date mémorable de *Lohengrin* à l'Opéra (11 septembre 1891) marque naturellement le terme de notre étude : l'apparition à la scène française de l'une des œuvres dites de l'avenir.

Le *Tannhäuser*, première manière, représenté le 13 mars 1861; *Lohengrin*, deuxième manière, ne réalisent qu'à moitié le désir des wagnériens ; c'est par la représentation des œuvres de la troisième manière, que leur vœu sera réellement exaucé. Ce qui ne peut tarder, si la nouvelle direction, comme il en est question, nous donne *les Maîtres Chanteurs*, en attendant les autres œuvres dont elle aura fait choix (1).

Ces ouvrages supposés devoir occuper un jour le point culminant, l'apogée du progrès, dans la période présente, autour desquels se groupent les ouvrages modernes représentés, et qui en font espérer de nouveaux, tous ces ouvrages, dans un demi-siècle, formeront la période qui sera considérée comme le point de départ à un travail dans le genre du nôtre, si nous avons quelque imitateur.

Il sera curieux alors de voir quels seront les chefs-d'œuvre des périodes à venir qu'on opposera aux chefs-d'œuvre des périodes que nous venons de parcourir, et qui seront eux-

---

(1) M. Bertrand est parti hier soir pour Bayreuth, où il assistera aux représentations de *Parsifal*, de *Tannhauser*, de *Tristan et Iseult* et des *Maîtres Chanteurs*.

Le directeur de l'Opéra est parti en compagnie de MM. Van Dyck et Wilder, et sera rejoint à Bayreuth par M. Colonne, en ce moment à Aix-les-Bains. Il sera de retour à Paris au commencement de la semaine prochaine.

* * *

M. Bertrand est revenu hier à Paris.

Il a mis à profit son voyage à Bayreuth. A la suite d'une entrevue qu'il a eue avec M[me] Wagner. il a été décidé que *les Maîtres Chanteurs* seraient représentés à l'Opéra au mois de mars prochain.

mêmes pris, à leur tour, comme point de comparaison avec les ouvrages qui suivront.

Quels seront ces ouvrages consacrés comme chefs-d'œuvre par la durée, par le nombre de représentations, de reprises, qu'ils auront à inscrire à leur actif?

On ne saurait le prédire.

A l'avènement de *Lohengrin* à l'Opéra, nous avons émis la réflexion suivante :

« Le moment choisi, après tous les efforts que l'on a faits pour arriver à cette seconde épreuve, sera-t-il plus favorable aujourd'hui ? Parviendra-t-on, un jour, à l'intronisation en France des œuvres de R. Wagner? »

Maintenant le fait est accompli. L'ouvrage est au répertoire; et il est plus que probable que d'après le chiffre des représentations auquel on est arrivé, *Lohengrin* ait sa centième. Les circonstances ont prêté au succès.

La fin d'une direction, le commencement d'une autre, le changement de directeur de l'orchestre, la curiosité du public qui n'est pas encore passée, tout concourt à pouvoir mettre en parallèle l'espace de temps qu'a pris *l'Africaine* pour devenir centenaire, avec celui que prendra *Lohengrin.*

Des deux côtés il y a un point d'analogie que l'on ne saurait méconnaître : la curiosité excitée à l'apparition d'un opéra posthume de Meyerbeer, qui en moins d'une année est arrivé à sa centième, et la curiosité s'attachant à une œuvre dont l'auteur, étranger, s'est placé en ennemi politique; lequel a provoqué des émeutes, excité des passions haineuses. En même temps, ayant conquis une admiration qui sans cesse s'est accrue chez ses partisans, devenus bientôt des fanatiques, lesquels forment une secte qui a son église, et dont Wagner est le dieu !

Il a aussi des détracteurs blâmant, dénigrant de parti pris.

Ces extrêmes d'opinion inverse ne permettent pas un jugement équitable.

Et cependant dans la circonstance présente, la presse

a devancé l'opinion publique, en invoquant l'opinion individuelle de maîtres composant un aréopage devant lequel on n'aurait qu'à s'incliner (1).

Mais il faut avouer que la question était quelque peu embarrassante, comme du reste l'ont déclaré quelques-uns. Aussi est-il permis de se demander si c'est là l'expression de la pensée intime de chacun?

---

(1) Les compositeurs français et *Lohengrin (le Gaulois)*.

CHAPITRE XV

APPENDICE

Nous ne pouvons pas, cependant, passer sous silence des essais du genre... dit de l'avenir ! — quatrième ou cinquième manière, au moins ! — de quelques-uns des imitateurs, des sectaires fanatiques du maître de Bayreuth, dont « le fanatisme aveugle et intolérant est un fléau ! » a dit notre illustre ami Charles Gounod.

Nous commencerons cette sorte d'appendice par la citation d'Extraits que l'on trouvera dans les *mercredis* du *Figaro*.

I

Voici d'abord une *Pièce pour piano et chant*, par M. Albéric Magnard (1).

Une ébauche de phrases apparaît par-ci, par-là, tournant autour des mesures à trois, à quatre, à deux temps, toutes mesures composées — une seute, celle à deux temps, employée comme mesure simple, surgit pour un moment (l'espace de huit mesures). La contexture de la partie de chant est celle de la musique moderne. Elle présente, cependant, une velléité de cadence, de repos tonal, mais qui, bientôt, se trouve confondue ou évitée à dessein par une succession d'accords dissonants prenant le dessus.

Une harmonie étrange, bizarre, recherchée, produisant le faux à l'oreille ; des accords biscornus, qu'il est difficile si-

---

(1) Voir *le Figaro* du mercredi 8 juillet 1891.

non impossible d'expliquer ; un rythme toujours indécis par le choix des valeurs, soit deux pour trois, soit trois pour deux, soit cinq pour six, — dix pour douze, toutes valeurs fictives de convention admises — mais, par exception — constamment en rapport avec des valeurs réelles, voilà ce qui se déroule sans virgule, c'est-à-dire sans respiration (la partie de chant non comprise toutefois — elle s'arrête, à trois fois, comme pour marquer quatre couplets) pendant les soixante mesures que renferme ce morceau sans nom, si ce n'est celui que lui donne l'auteur, l'Invocation... *l'Invocation au Chaos!*

II

La fièvre du « nouveau » à tout prix, qui dévore chaque génération nonvelle, laisse des traces après elle que le temps efface ou que le temps consacre. Il ressort du mélange de ces nouveautés des systèmes qui cherchent à s'implanter, en détruisant le système reconnu, admis, adopté, lequel a pour base les principes de la logique, de la forme, des procédés puisés dans la nature.

Ces systèmes non reconnus ni admis encore — fort heureusement — ont ouvert une voie qu'ont suivie de dangereux adeptes, en entraînant à leur suite des imitateurs, des novateurs qui ne s'arrêtant point, marchent sans cesse à de nouvelles découvertes, quoi qu'il en puisse résulter. C'est ainsi qu'après les résultats obtenus qui se trouvent consignés dans les précédents chapitres, se poursuivent les recherches incessantes du « nouveau » dans n'importe quel élément, soit dans l'harmonie, soit dans la contexture de la forme, soit dans le mode et la tonalité, soit dans la mesure, soit dans l'écriture, etc., etc.

C'est d'abord dans l'harmonie : nous en avons un exemple dans la *Pièce pour piano et chant*, qu'on vient de voir. — Il y a loin des premières nouveautés que nous avons entendu citer : l'accord de la sixte sur la tonique, comme dans la mélodie de *l'Attente* de Schubert, etc.; l'emploi fré-

quent de la neuvième mineure, comme dans l'introduction de la Symphonie en *la* mineur de Mendelssohn, etc., etc.

Mais celles-ci du moins sont restées.

Dans la contexture de la forme ? — Il est difficile de préciser, de distinguer même, le procédé consistant dans l'annulation de toute forme.

Dans le mode ? — Il faut le chercher, et encore n'est-on pas certain de le trouver — comme dans la *Pièce pour piano et chant*, ci-dessus — à moins qu'il ne soit indiqué, comme dans le *Nocturne pour piano* ci-après.

— On a, du reste, la même difficulté pour trouver la tonalité.

Le *Nocturne pour piano* de M. J. Ogé (1), écrit dans un mode nouveau, est accompagné d'une note que voici :

« Le morceau suivant est écrit dans le ton de *la* avec un » bémol à la clef. Le quatrième degré de ce ton baissé acci- » dentellement d'un demi-ton est *ré bémol*. »

Nous sommes donc prévenu que le mode est nouveau. — Rien de commun, en effet, avec les tons de l'antiquité ;

Que le ton est celui de *la* avec un bémol à la clef, sans toutefois faire mention du mode majeur ou mineur.

Quant à la deuxième ligne de l'indication, nous la jugeons inutile. On ne mentionne d'ordinaire que les degrés différents de la gamme employée, comme par exemple le ton de *la* mineur sans note sensible, — ce qui aurait dû être ajouté à la désignation du second degré portant l'altération d'un bémol. Du reste, il était superflu d'indiquer la baisse accidentelle du quatrième degré quand les autres subissent accidentellement une altération quelconque.

Mais on objectera que ces altérations se rencontrent plus particulièrement dans les modulations que dans la tonalité principale, — celle-ci n'ayant, en dehors des exceptions motivées, que l'altération de la sixte à la mélodie.

---

(1) Voir le *Figaro* du mercredi 16 octobre 1889.

Et quant à cette dernière altération, nous ne la voyons pas nécessaire. C'est affaire de goût :

— Pour rendre la mélodie plus agréable?... pour éveiller un sentiment passager de modulation?... pour donner un contour gracieux au cantabile? Alors pourquoi rechercher par une altération de fantaisie ce dont on s'est privé par l'altération des notes essentielles à la tonalité! Ce procédé n'engendre que dureté et fausse relation d'accord. S'il s'agissait du moins, de cette façon, de déterminer un caractère distinct... mais là n'est point le cas.

III

Indépendamment du trouble, de la confusion, du chaos, dont nous avons signalé les désastreux effets, toujours à l'affût de *tout ce qui ne se fait pas*, on cherche encore, afin de se faire remarquer, à introduire une nouvelle cause de désordre.

Celle-ci touche à l'écriture. Il s'agit de signes accidentels. On sait qu'il y a deux catégories de signes : ceux qui appartiennent au ton indiqué par l'armure de la clef, et les signes d'altération. Ces derniers se rencontrent dans les mesures ultérieures.

On sait encore que le signe d'altération a la durée de la mesure entière. Pour en faire cesser l'altération, il faut la présence d'un nouveau signe remettant en place la note altérée.

Il est un usage que le temps a consacré comme règle.

Bien que l'altération d'une note dans une mesure cesse de droit dans la mesure suivante, on a l'habitude de procéder comme si ce droit n'existait pas, en ayant recours au signe annulatif, lequel, sous la dénomination de signe de précaution, peut former une troisième catégorie.

Eh bien, cet usage est battu en brèche dans la *Cléopâtre* de M. Xavier Leroux (1).

(1) Voir le *Figaro* du mercredi 29 octobre 1890.

Dans la scène d'Antoine (deuxième tableau), l'auteur, en outre de toutes les *qualités* modernes qu'il y déploie (et que nous avons envisagées tout autrement), se rebiffe contre la routine. Il ne reconnaît point l'utilité prévoyante du signe de précaution. Et cela carrément, dès le début, à la deuxième mesure : — où la première note de la mélodie étant la même que la dernière de la précédente, l'absence de tout signe jette un doute dans l'esprit. En effet, il y a indécision à reconnaître si cette première note privée du signe de précaution appartient à la tonalité, ou s'il lui manque par omission une syncope, c'est-à-dire une liaison qui la relie à la précédente, en lui conservant alors son altération. Il est vrai de dire que ce doute disparaît à la fin du morceau, en rétrogradant à la mesure du point d'orgue.

Mais on conviendra que l'éclaircissement vient un peu tard.

En tous cas, c'est se condamner soi-même que de faire exception à la logique du principe.

Les valeurs groupées en un nombre impair comme 3, 5. 7, 9, etc., proviennent du triolet, du *gruppetto* dans ses formes variées; au delà, ce sont des valeurs en plus ajoutées aux divisions naturelles, binaire et ternaire, des temps de la mesure.

Le triolet est un mélange des mesures simple et composé.

Le *gruppetto* de cinq notes est la réalisation du signe abréviatif ∾ exprimé diversement, selon qu'il se trouve placé soit après, soit sur une note. Son effet tient de la séparation entre deux notes d'une phrase, par un contour, une espèce d'agrément mélodique, comme :

— Au début du *19e concerto* de Viotti;

— La marche religieuse d'*Hérodiade*, de Massenet;

— La ritournelle de la légende du *Rêve*, de Bruneau, etc.

Considéré comme rythme, le groupe est incertain; n'étant pas divisible, sa nature est vague; privé de tout accent, il

est à l'opposé du *gruppetto* ou variante de la Romance du Saule dans *Othello*... de Rossini.

Passé ce nombre, le groupe tient de l'arpège, et parcourt une plus grande étendue. Il est d'un secours puissant comme accompagnement, à défaut de rythme, dans la musique moderne ; aussi en trouve-t-on partout l'application, ce qui évite d'en citer des exemples, autres que ceux que l'on vient de voir dans la *Pièce pour piano et chant*, et dans la scène de *Cléopâtre*.

———— ————

CHAPITRE XVI

LE RÊVE

Nous avons réservé pour la fin des citations l'extrait du *Rêve,* de M. Alfred Bruneau, vu son développement.

Dans un précédent chapitre, nous avons envisagé la symphonie comme musique pure et simple... indépendante, en un mot.

— L'opéra est, au contraire, la musique adaptée aux idées, au sentiment, à l'expression, exprimée dans le libretto.

Encore une preuve à l'appui :

Dans l'*adagio* de la Symphonie en *si bémol*, de Beethoven (musique indépendante), l'idée première, le motif principal, le thème initial, comme on voudra, est précédée d'une mesure typique, par la physionomie caractéristique du rythme qu'elle accuse.

En effet, l'accompagnement de la mélodie procède en un rythme différent, mais qui est de parenté proche avec celui de la mesure typique.

L'auteur pouvait donner un accompagnement autre à sa mélodie, tiré également d'une mesure servant de type, mais d'une physionomie différente et d'un tout autre rythme. Celui qu'il a préféré devait l'être !...

Cette mesure fait la fonction de ritournelle à une phrase, à une mélodie, à une idée principale de tout morceau, comme, par exemple, la ritournelle de la romance du deuxième acte de *Guillaume Tell.*

Ici, la ritournelle est tirée non du rythme d'accompagne-

ment, mais de la mélodie elle-même qu'elle encadre avant et après d'un même sentiment, d'une même expression. Elle est la conséquence directe, l'amplification de : « Et l'écho » appelée à conclure.

Aussi profite-t-elle de l'inspiration à la suite de laquelle elle est venue se joindre.

ROMANCE

(Ritournelle.)

Sombre forêt, désert triste et sauvage,
Je vous préfère aux splendeurs des palais :
C'est sur les monts, au séjour de l'orage,
Que mon cœur peut renaître à la paix;
Mais l'écho seulement apprendra mes secrets.

(Ritournelle.)

Toi, du berger astre doux et timide,
Qui, sur mes pas, viens semant tes reflets,
Ah! sois aussi mon étoile et mon guide!
Comme Arnold tes rayons sont discrets,
Et l'écho seulement redira mes secrets.

(Ritournelle.)

La romance de *Guillaume Tell* nous a servi déjà de terme de comparaison avec la soi-disant romance de *Lohengrin*. Elle nous servira, une seconde fois, à l'opposer à l'*andantino :* « les saintes de la légende dorée » du *Rêve* de M. A. Bruneau (1).

Là, comme dans *Lohengrin*, il n'y a aucune dénomination de morceau. Nous sommes autorisé à procéder en toute liberté : Donc, voici la structure de cet *arioso*.

— Un bout de ritournelle (deux mesures) précède un bout de récit (deux mesures). La physionomie de ce début n'a aucun lien avec ce qui suit. Et avec ce qui précède? Nous

(1) Voir *le Figaro* du mercredi 24 juin 1891 ou la partition.

l'ignorons — n'ayant connaissance de ce morceau que par la publication qu'en a faite *le Figaro*. — On ne peut juger de l'opportunité de ce système quasi incertain précédant les récits. Mais ce qui fait redondance, c'est une seconde ritournelle comprise dans les neuf mesures à quatre temps qui suivent, en exposant la reprise des deux premières mesures (rythme incertain) lesquelles changent ensuite en un rythme formé d'un triolet et de deux croches suivis d'une blanche, pour amener progressivement, et toujours en guise de ritournelle, le motif principal initial du morceau qu'on appellera ou romance ou arioso, à volonté.

Et, effectivement, l'idée principale, le motif, la mélodie, ne commence au 9/8 qu'après les quatre premiers vers de la romance, lesquels sont compris dans la seconde ritournelle. Il y a donc là contradiction entre le librettiste et le compositeur.

Première ritournelle.

RÉCIT.

Oh! Monseigneur, il n'est pas de livres plus beaux!

Deuxième ritournelle.

ARIOSO

Continuation du récit sur l'air « Je voudrais bien savoir quel était ce jeune homme... »

Il me semble qu'elles sont miennes,
Ces saintes aux regards si doux!
Comme des sœurs et des gardiennes
Je les sens vivre autour de nous!

Motif principal de l'Arioso.

Je les vois dans le blanc cortège
Des nuages sous le ciel clair
Telles que des flocons de neige
Sans nombre elles passent dans l'air!

Dans les chapelles embaumées
Elles montent par les beaux soirs,
Dans les transparentes fumées
Des trépieds et des encensoirs!

Elles me sont toujours présentes
Dans la joie et dans le chagrin
Mon cœur à leurs voix bienfaisantes,
S'emplit d'un calme souverain!

Ce qui nous fait, dans cette musique, conserver la dénomination d'*arioso,* c'est que l'auteur n'a point dédaigné d'employer l'*allargando*, le *rallentendo,* l'*a tempo*... Cela prouve qu'il admet la séparation, le repos entre deux idées distinctes, soit pour appeler l'attention ou pour déterminer un motif principal, comme dans la mesure qui précède le premier 9/8; soit pour mieux accuser une cadence parfaite, comme à la douzième mesure de ce même 9/8; soit encore pour marquer la fin. Mais ici l'indication manque. Toutefois la chanteuse se croit autorisée à terminer *senza rigore* — les silences de l'accompagnement laissant le chant à découvert — par l'intervalle de sixte mineure allant à la tonique supérieure : terminaison vague.

Suivent quelques mesures pour ritournelle.

Ces divers repos, ces cadences finales établissent naturellement des divisions parmi lesquelles on reconnaît des morceaux qu'il est indispensable de désigner, de définir en leur donnant un nom quelconque. Et cela à cause des études de l'orchestre et du chant qui ont besoin de points de repère. C'est donc à ce titre que nous avons donné, au morceau détaché portant comme inscription : « Les Saintes de la légende dorée », le nom d'*arioso.* Que l'auteur nous pardonne!

Franchement on ne peut reprocher à ce morceau le manque de *formes.*

— Il en a trop. — Ce qui revient au même.

La diffusion d'aspects sous laquelle les phrases sont présentées, soit à quatre temps, soit à trois temps, à deux reprises différentes; — la mélodie, pour nous servir d'une dénomination qui n'a pas plus sa raison d'être que celle de romance ou d'*arioso*, procède par intervalles fréquents, par sauts d'octave, de septième supérieure et de neuvième inférieure; par des valeurs brèves, syllabiques qui changent de physionomie à tout instant, en contournant chacune des mesures de la phrase simple répétées jusqu'à quatre fois de suite; — par un rythme de trois et deux, rythme boiteux se compliquant,

par la suite, de trois avec deux, rythme double; — toutes ces divergences de forme, de mesure, de rythme, engendrent une prodigalité de valeurs diverses à la ligne de chant qui ne ressemble en aucune façon à ce qu'on nomme une idée mélodique.

En résumé, ce morceau n'a aucun sens, comme terme de comparaison avec la romance ou l'*arioso*. Il n'a, à vrai dire, ni queue ni tête : deux ritournelles! la conclusion anticipée sur un temps faible! L'idée principale et la tonalité sont incertaines! La partie de chant chevauche à cloche-pied, cahin-caha, par monts et par vaux! On est tenté à l'issue du morceau de demander à l'auteur : « Eh bien! quand commencerez-vous?... »

CHAPITRE XVII

DERNIÈRES RÉFLEXIONS

I

La division de la phrase en divers repos constituant la carrure; les différents aspects sous lesquels la phrase apparaît formant des physionomies distinctes; celles-ci par la reproduction successive établissant autant de rythmes que d'aspects; toutes ces combinaisons de forme mélodique ayant chacune été atteintes progressivement dans leur agencement, leur disposition, leur symétrie, soit par des modifications, des variétés à l'infini, soit encore par des irrégularités, engendrant le désordre, il en est résulté un assemblage de nouveauté, d'originalité, d'exceptions les plus excentriques, duquel est ressorti le chaos.

Parmi ces causes de destruction, il faut compter pour beaucoup celle de l'altération de la mesure, c'est-à-dire le changement incessant de la mesure principale en deux, trois et quatre temps, alternativement. Cette disposition arbitraire est la source de l'indécision.

A son début cette nouveauté semble nouvelle, naturelle, même, presque logique, par son opportunité dans le sage emploi qu'en firent les novateurs d'alors.

Depuis *les Huguenots* jusqu'au *Prophète*, ouvrages dans lesquels elle apparut, elle présenta une raison d'être qui lui fit comme un renouveau d'existence. Car son principe se trouve chez les maîtres anciens. Notamment dans le *Stabat* de Pergolèse, aux strophes : « Vidit suum dulcem natum »,

et « sancta Maria », dont l'attaque des motifs principaux est exposée, soit sur le premier temps, soit sur le troisième de la mesure à quatre temps.

Il est évident qu'on pourrait ici rectifier le texte de manière à reproduire chacun des motifs, dans sa conception première, par l'emploi d'une demi-mesure, d'une mesure à 2/4, à la fin de chaque ritournelle ou de chaque phrase de chant.

C'est ce que Meyerbeer appelait « *ses* petites mesures ».

On en trouve fréquemment des exemples dans ses derniers ouvrages, surtout dans *l'Africaine.*

Un des plus saillants, sans contredit, se rencontre dans la marche du sacre du *Prophète,* à la rentrée du deuxième motif *(cantabile)* exposé premièrement dans le ton de *la bémol,* lequel, au retour à la tonalité de *mi bémol,* est précédé d'une formule vulgaire de cors :

{ *la* ♭ — *sol* — *fa*
{ *fa* — *mi* ♭ — *si* ♭

qui devient piquante par l'anticipation de l'attaque du motif qu'elle amène.

De ce principe, puisé à la source même, il résulte une infinité de conséquences plus ou moins directes, d'où découlent des phrases écrites « à faux », c'est-à-dire à « contre-sentiment », comme, par exemple, la sicilienne du finale du premier acte de *Robert-le-Diable,* que Castil Blaze prétendait devoir commencer sur le temps levé, temps faible. — Il en est de même, dirons-nous, de la romance d'Inès au premier acte de *l'Africaine* !

Ce déplacement de temps, de temps forts et temps faibles, d'accents, par conséquent; — joint au mélange arbitraire des mesures à deux, à trois ou quatre temps; — la diversité des valeurs, simples et composées, mariées ensemble, ôtent tout sentiment de carrure et toute apparence même de rythme.

Nous n'aurons pas loin à aller pour en fournir la preuve.

Nous avons là sous la main un exemple récent dans cet extrait informe du *Rêve*.

La relation directe qui existe entre les mesures à 2/4 et à 4/4 ou C, ayant toutes deux un même principe de valeurs dénommées et ne différant que par le nombre ou numérateur de ces mêmes valeurs, n'influe sur la mesure respective de chaque morceau que par l'extension ou la restriction qu'elle impose à chacune des phrases. Tandis qu'il n'en est pas de même entre deux mesures de rapport différent comme celles de 2/4 et 3/4 ou bien 4/4 et 3/4. Dans le premier cas, le nombre des valeurs énoncées est binaire, c'est-à-dire divisible par deux ; dans le second, il est ternaire, c'est-à-dire divisible par trois.

On comprend qu'il y ait un plus grand trouble apporté par la succession de deux mesures dont la division n'est différente qu'entre deux mesures en rapport direct.

Et du trouble à la confusion on arrive bien vite au chaos !

II

On a vu que par l'intercalation des *petites mesures*, la phrase pouvait se présenter parfois à contre-temps, c'est-à-dire en opposition avec le sentiment naturel des temps forts et des temps faibles. Cette manière d'envisager le rythme, par la façon arbitraire de déterminer les temps de la mesure, donne un essor plus grand encore à la formation des idées en leur attribuant des variétés nouvelles.

L'opposition du sentiment naturel a ensuite passé de la mélodie à l'harmonie.

Celle-ci ayant pour principe le corps sonore, base du mode majeur, on a cherché, en faussant le principe, à asseoir l'harmonie sur les deux modes de la tonalité. Cette première atteinte portée à l'harmonie naturelle a ouvert une voie plus large, il est vrai, mais aussi par l'introduction d'un sentiment étranger qui est contraire au principe.

La combinaison des instruments à *corps sonore*, procédant par des intervalles mineurs, établissent des formules qui

dénaturent le caractère particulier affecté spécialement aux trompettes et aux cors.

Aussi la tierce mineure des deux mesures d'appel de l'entrée du cortège de Britannicus dans *Néron*, de E. Lalo, ce début, différant de l'ordinaire, a-t-il été, de notre part, l'objet d'une critique semblable à celle qui nous fut adressée à l'occasion de l'audition d'une scène de concours, à un concert donné par nous au Conservatoire.

La tierce mineure en faisait le sujet.

On prétendit que celle-ci n'avait point l'éclat du corps sonore; que ce dernier était la base de toute sonnerie de fanfare; que — par l'altération d'une note — c'était méconnaître les lois naturelles de distinction de caractère et d'époque, de couleur locale...

Notre procédé n'était pas cependant un rejet de tradition. Il s'agissait de passer du ton d'*ut* au ton de *mi bémol*. Nous avions superposé nos trompettes de manière à faire entendre successivement :

mi bémol ————————
ut ———————————————————
la bémol ———

Eh bien! cette maudite tierce mineure, se déterminant avant que le *la bémol* n'en décidât autrement, ne trouva grâce ni pitié devant des juges implacables, bien certainement ennemis de la nouveauté!

Où, loin de la maudire, elle fut admirée, c'est dans la fanfare du cinquième acte des *Huguenots*.

Produisant dans le corps sonore un intervalle de quarte augmentée (le triton) avec la tierce majeure, ces deux notes prises, l'une comme tierce mineure du ton de *la* mineur, l'autre comme tierce majeure du ton de *ré* majeur, ces deux tonalités étrangères mises en rapport donnent un caractère sauvage, meurtrier, suintant le sang, le véritable caractère de la marche du massacre, le type de la fanfare du carnage!...

III

Nous avons dit que l'intervention des « petites mesures » était un moyen de rapprocher les idées, d'éviter un remplissage dans leur enchaînement; de tenir ou remettre sur pied les phrases en leur aplomb naturel, c'est-à-dire dans l'ordre des temps forts et des temps faibles. Et, par une opposition toute contraire, faire naître la contre-partie; venir ajouter à l'extension des phrases, donner lieu à un conduit plus marqué, amener enfin un contre-temps (ou opposé de temps) recherché à dessein.

En effet, un motif conçu à contre-temps donne à la phrase un tout autre aspect, une physionomie plus vague et engendre un développement différent de celui qu'elle aurait pu avoir en s'énonçant autrement. Témoin la Romance d'Inès, au premier acte de *l'Africaine*, déjà citée.

Les auteurs modernes ont largement fait usage de ce procédé. Des contre-temps simples de la mesure, on est passé aux subdivisions des temps; allant ainsi de la mesure au rythme. Ce qui a fourni d'autres aspects nouveaux, déterminés par un contre-rythme dont il est aisé de reconnaître la provenance. On en voit des exemples, que nous avons signalés, dans la symphonie en *ut* mineur de M. C. Saint-Saëns; nous y revenons, en ce moment, par un singulier rapprochement qui nous est passé dans la cervelle en entendant une pantomime : *le roi Dagobert !* au Nouveau-Cirque.

Voici le passage de la symphonie :

— Au n° 2 du « Programme analytique », où le quatuor expose le thème initial, d'un sentiment sombre et agité, *Allegro moderato*, et dont l'équilibre se retrouve plus loin dans la première transformation de ce thème n° 3;

— Au n° 6, où l'oreille est incertaine de la vraie place que doit occuper le silence qui sépare chaque dessin de cette deuxième transformation du thème initial;

— Au n° 10, où le contre-rythme, voulu par l'auteur, est

établi énergiquement au début du second mouvement, *Allegro moderato*.

Ces transformations sont autant de variétés de rythme, sous lesquelles perce la nouveauté cherchée à l'encontre du naturel. Ce dernier apparaît d'une manière plus ou moins saillante, sous ces travestissements qui rappellent certaines physionomies caractéristiques empreintes d'un rythme consacré, qu'il est difficile d'effacer de la mémoire, toujours prête à les évoquer, lorsque quelque analogie en fournit l'occasion, comme dans le passage suivant.

Le second mouvement, qui n'est autre qu'un *scherzo* à 6/8, *Allegro moderato*, débute par un motif agité dont la physionomie simple, l'expression du texte, présente une inversion de valeur avec le rythme naturel auquel on le rapporte, par la consécration du type qui en résulte.

N° 10 Physionomie simplifiée (texte).

Rythme naturel.

Le rythme naturel est basé sur la division simple des temps des mesures binaire ou ternaire. La division simple est binaire ; la division composée, ternaire.

Il s'ensuit que la division des temps des mesures binaires C (barré) et 2/4 est simple, par deux ; composée, par trois.

La division des temps de la mesure ternaire est également simple, par deux ; composée, par trois.

La mesure C (barré) ou 4/4, coupé en deux parties égales. forme la mesure à 2/4.

La mesure à 3/4 ne peut se couper en deux parties égales ; considérée, non plus comme mesure, mais comme un composé de temps ternaires, elle est le principe de la division

ternaire des temps des mesures doubles composées, telles que 6/4, 12/4 et 9/4.
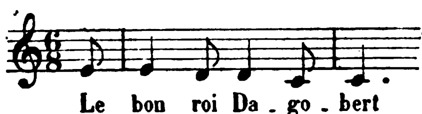
Les temps d'une mesure ternaire ont une division inégale en deux parties que déterminent le *fort* et le *faible :* le *fort*, composé du double du *faible*, soit, pour la mesure à 3/4, une *blanche* et une *noire* — ce qui égale, pour un temps de la mesure à 6/8, une *noire* et une *croche*. C'est la base du rythme considéré comme type naturel de la division inégale.
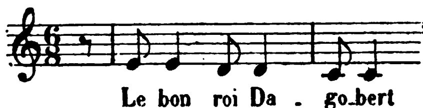
L'opposé, c'est-à-dire le contraire — son renversement, si l'on peut s'exprimer ainsi — n'est point, comme pour les rythmes à division égale, aussi franchement d'aplomb. C'est sans doute pourquoi on l'emploie rarement. Tandis que l'autre, le rythme naturel, est devenu populaire.

En effet, il est le type rythmique des rondeaux et chansons populaires : *Il était une bergère; Le Chevalier du Guet; Savez-vous planter des choux ? La boulangère; Il pleut, il pleut, bergère; Le Roi Dagobert;* etc., etc.

Il est encore le type des chasses : du *Jeune Henri;* de *Guillaume Tell*; de la chasse infernale du *Freyschütz*, etc.

Le trouble apporté par cette transformation est principalement pour l'*air;* quant à celui qui touche les *paroles* — quand il y en a — comme dans l'air suivant, l'altération de la prosodie fera parfaitement comprendre celle que reçoit la mélodie.





L'analogie qui se trouve par opposition dans ces deux versions, ainsi que celle que l'on rencontre entre la transforma-

tion et le texte n° 10 cité plus haut, le sentiment naturel que l'on a en soi, tout explique le rapport que nous avons établi entre ces deux morceaux.

Rapprochement singulier ! en effet, mais dont le naturel découle de source.

IV

Les mouvements sont indiqués généralement par des termes qui s'adressent aussi bien aux valeurs de temps qu'à celles des notes exprimées dans la mesure. C'est ce qui détermine parfois l'équivalent des valeurs entre deux mesures différentes.

Lorsque ces mesures sont de même nature, binaire ou ternaire, le rapport qui existe entre elles est en parfaite communauté de sentiment par la relation réciproque qu'elles ont, l'une vis-à-vis de l'autre. Mais lorsque ce rapport doit se chercher entre des mesures de nature opposée, comme par exemple 4/4 ou C et 3/4, il est difficile de l'établir, le sentiment n'étant plus le même par le manque de relation entre elles. C'est alors par fraction qu'il faut compter : 1/4 de mesure = 1/3 de mesure, et vice versa.

Mais l'enchaînement contraire par 1/3 = 1/4 de mesure est plus malaisé à opérer que le premier : celui de la symphonie avec chœurs. En effet, ici, le *scherzo* 3/4 s'enchaîne au *trio* C (barré).

Le passage de l'une à l'autre de ces mesures donne une impression d'ampleur plus grande qu'elle n'est en réalité par l'adjonction d'une valeur équivalant à 1/3 de la mesure à 3/4 venant compléter la mesure C (barré).

La cause est naturelle.

L'une, la mesure à 3/4, est de fait à un temps; l'autre, la mesure C (barré) comporte deux temps. La division pèse alors sur le mouvement qui lui-même change de sentiment.

Si on en croyait la note, de source certaine, paraît-il, contenue dans la partition publiée par Mme veuve Launer, on tomberait non seulement dans l'erreur, mais encore dans une impossibilité réelle.

Et cependant « de fait, on ne connaît que deux de ses ouvrages métronomisés par Beethoven : la grande sonate (opéra 101) et la 9e symphonie. Encore le fit-il à la demande expresse de Ries et de Schutz, parce que ces ouvrages étaient destinés à Londres. Beethoven avait chaudement recommandé le *Métronome* dès 1813 ; il ne refusa pas, cette fois encore, d'y donner son approbation ; mais plus tard il changea d'avis, et la retira en disant que quiconque avait le « sentiment juste pouvait très bien s'en passer, et que celui qui ne l'avait pas le pouvait encore mieux. » (Mme A. AUDLEY.)

A la seule inspection de la « désignation du métronome des temps communiquée par le compositeur, dans le journal allemand *Cœcilia*, sixième volume, page 158, copié chez M. Bottée de Toulmon, par M. Fischof, de Vienne », on est surpris de rencontrer un tel désaccord avec l'indication ordinaire des mouvements, on ne peut que l'attribuer à la division de l'instrument, division différente, bien certainement, de celle du métronome actuel.

Les chiffres indicateurs ne sont donc pas à discuter. Nous ne pouvons qu'exposer en regard ceux que nous croyons se rapporter aux mouvements indiqués.

PREMIER MORCEAU

Allegro ma non troppo un poco maestroso.

88 = ♩ (Entre 69 et 66 = ♩)

SCHERZO.

Molto vivace.

116 = 𝅗𝅥. (Entre 96 et 92 = 𝅗𝅥.)

TRIO.

Presto.

116 = 𝅝 (Entre 120 et 116 = 𝅗𝅥)

On ferait bien, croyons-nous, d'adopter ce système de deux chiffres entre lesquels les rapports trouveraient à s'éta-

blir avec les fluctuations du mouvement indiqué et les qualificatifs qui y sont joints.

Nous avons dit que les chiffres de la partition induisaient en erreur et rendaient l'exécution impossible. En voici la preuve.

Le scherzo et le trio portent, comme on vient de voir, la même désignation, c'est-à-dire le même chiffre :

116 (pour une blanche pointée) = 𝅗𝅥. 116 (pour une ronde) = 𝅝

C'est ici, pour le coup, que l'on ne peut concevoir une semblable désignation. Le maître aurait marché sur deux sentiments! — Il les aurait confondus à ce point de les classer en une même espèce; — ne distinguant aucunement leur caractère; — mêlant le ternaire avec le binaire; — passant de l'un à l'autre comme si leur division était de même nature; — méconnaissant les deux temps du C (barré)!...

Allons donc! Ce n'est point admissible. L'auteur ne peut avoir commis la faute... de ne pas comprendre ce qu'il a conçu.

Mais, objectera-t-on, où trouver la division de 116 = 𝅝?

Il faudrait descendre à 232 = 𝅗𝅥 — et le métronome s'arrête à 208. Alors il y a erreur. C'est peut-être 116 = 𝅗𝅥? Cette supposition nous rapproche de la vérité.

Quant à l'adagio :

Adagio molto e cantabile.

60 = ♩

Andante moderato.

63 = ♩

cette dernière relation se rapporterait volontiers au second mouvement; celle du premier est trop accélérée. La différence, entre les deux mouvements, n'est point observée.

V

IMPERFECTIONS DE L'EXÉCUTION

L'exécution parfaite, idéale, est chose sinon impossible, du moins fort difficile à obtenir et plus encore à rencontrer. Tant de causes concourent à l'émission de l'œuvre, les unes, favorables, les autres, à prévoir, à atténuer, à combattre, soit de quel côté elles viennent, que celui qui est chargé de la direction a la tâche laborieuse de maintenir les premières dans leur disposition naturelle, de parer aux autres par tous les moyens possibles, et cela provenant de toutes parts — la sienne comprise.

Cette tâche ayant été la nôtre, et devenu nous-même, depuis, simple auditeur, nous ne pouvons cependant pas nous empêcher de rêver à cet idéal de perfection, ni d'être saisi des moindres différences que produit l'audition avec l'orchestre que nous portons en nous.

Il va sans dire que nous n'abdiquons pas le rôle de la direction, et que toutes nos réflexions sont dictées par notre sentiment propre.

SYMPHONIE AVEC CHOEURS

PREMIER MORCEAU

C'est au chef à prendre le mouvement réel.

Maintenant il s'agit de le suivre dans ses fluctuations que le sentiment commande.

Page 8, mesure 3. — Les clarinettes reproduisent en octave la phrase énoncée quatre mesures avant par les violons. La pose du son doit avoir lieu rigoureusement sur le premier temps de la mesure; la progression suivante s'enchaîne sans détruire la pose du son strictement sur le temps. Eh bien, à la troisième mesure l'attaque est confondue dans l'ensemble,

elle manque d'intention et cela cause par trop de précipitation. — Le signe de la respiration, une virgule, conviendrait en cet endroit;

Page 10, mesure 1. — Elle conviendrait également ici, entre le sol *bécarre* et le sol *bémol* des premiers violons et des violoncelles;

Page 12, mesure 7, *idem* comme pour mieux marquer l'accentuation de la huitième mesure, aux instruments à vent;

Page 15, dernière mesure. — Le retard de cette mesure peut s'envisager de deux manières : soit comme retard progressif, soit comme retard équivalent à un *poco lento* mesuré, La tradition a consacré ce dernier. Son exécution laisse toujours à désirer. Les quatre doubles croches du second temps doivent être égales comme rythme; la seconde est trop précipitée, elle arrive trop tôt, ce qui détruit l'égalité du mesuré, c'est-à-dire de la subdivision du temps;

Page 17, mesure 5. — Même observation.

Page 27, mesure 7. — Tache produite par le retard de la tierce, par le basson, sur cette même tierce du cor que l'on accuse de faire un couac; dans la première reprise, la fondamentale est retardée, l'effet en est meilleur.

Page 28, mesure 11. — C'est la même phrase que dans la première reprise, page 8, mesure 3; mais ici, elle est reproduite, quatre mesures plus loin, par les mêmes violons, après un accord en double corde, ce qui équivaut à toutes les virgules imaginables;

Page 33, mesure 9. — La respiration est franche et naturelle; elle s'accuse, non, comme de la 7e à la 8e mesure, page 12, sans le secours de la virgule;

Page 37, mesure 5. — Même observation qu'aux pages 8 et 28.

Page 40, — l'attaque de l'avant-dernière mesure est dans le même cas;

Page 41, mesures 6 et 10, — comme pages 15 et 17.

SCHERZO

Page 48, mesure 17. — Les entrées successives des instruments à vent *toujours* avec une précision rigoureuse sur le temps de la mesure.

Page 49, mesure 5. — L'attaque d'ensemble, précise et sans anticipation.

Page 51, mesure 3. — Idem.

Page 61, mesure 6. — Entre la note *(piz)* et la première *(arco)* de la mesure suivante, nous plaçons une virgule (,), parce que son effet inévitable en cet endroit explique l'intention qui s'y rattache dans les cas précédents.

TRIO

Page 67, mesure 15. — La liaison du cor est pour toute la



mesure et non pour les deux croches et la note suivante :



Ce passage revenant quatre fois de suite produit comme un choc reçu par la ligne de chant continue :

ré — mi, fa — (sol, la, sol), sol, fa, fa, mi, etc.

(On pourrait le comparer aux sauts périlleux que font les écuyers à travers des cerceaux.)

ADAGIO

Les mouvements de ce morceau sont mieux rendus par l'observance des indications écrites que par les désignations chiffrées du métronome. La différence est plus sentie.

C'est la première fois que, depuis l'année 1828, nous ayons entendu la gamme du cor liée ainsi. Ce changement n'est pas heureux. Il va à l'encontre du caractère du trait, dont la formule empruntée au *concerto* marque une fin de solo. — On ne serait même point étonné de la voir se terminer par un trille appelant le *tutti*.

Ce sentiment à peine effleuré par l'auteur est la conséquence des parties solos de la variation *(adagio)*, combinées de ma-

nière à réunir en un faisceau tous les accidents de l'armure du ton d'*ut bémol*, dont la gamme confiée au cor (notes bouchées) est la conclusion, non éclatante de sonorité, mais d'une virtuosité qui couronne les difficultés vaincues comme pour appeler sur elles les bravos de l'auditoire.

Page 89, mesures 4 et 5. — Ce n'est point une simple fluctuation qui se produit ici, mais un écart de mouvement très prononcé. La largeur des doubles attaques rythmées, occasionnée par le déploiement des archets, la sonorité vibrante des instruments, arrivée à une puissance imposante, toutes choses se mêlant de la partie, il en résulte un caractère pompeux, solennel, qui amène une ampleur d'exécution que rien n'arrête. Les premiers violons, pour lutter contre la force qui leur est opposée, prennent un temps de préparation qui ne laisse pas que de contribuer au ralentissement général. Il faut, du côté du chef, une grande énergie, une volonté puissante, une autorité d'archet, du bras, reconnue, pour vaincre un tel accroissement de force dont le poids pèse de tous points sur le mouvement. C'est alors que la subdivision du temps doit être maintenue avec vigueur. Elle doit même être préparée pendant le diminuendo qui précède, de manière à soutenir le cor dans sa liberté d'action, et, ensuite, se montrer inflexible pour toute la durée des deux mesures, entraîner avec elle, aussi bien les violons rebelles à l'attaque, que les trompettes éclatantes qui forment l'arrière-garde.

FINALE

. . . .

Afin de faire ressortir les différentes physionomies exposées dans le 6/8, et pour intéresser en même temps l'exécutant, nous avons, comme on sait, surmonté de *lettres* chaque apparition du sujet et du contre-sujet de la fugue. Ce nouveau mode indicateur est comme celui des nuances ; il marque la portée de l'intention qui est à faire valoir. Ajoutés à la virgule dont nous venons de démontrer l'emploi, ces deux

signes, non en usage, peuvent aider néanmoins à l'intelligence de l'exécution, celle que nous rêvons.... l'exécution idéale !

VI

Ce que l'on entend par fluctuation de mouvement, ce ne sont pas les différents retards, ni les animés, ni les changements de mouvement indiqués dans un morceau : ceux-ci résultent d'intentions désignées qui modifient le mouvement pour un temps déterminé; et selon que ces intentions sont plus ou moins accusées, le mouvement en est plus ou moins affecté. Ce que l'on entend par fluctuation de mouvement, c'est ce balancement constant qu'éprouve le mouvement réel, entre ce dernier, comme mouvement établi et les diverses variations qu'il subit par force majeure et qui le font monter ou descendre, ainsi que le thermomètre, c'est-à-dire presser ou ralentir dans une proportion à peine saisissable, et dans un espace de temps si rapproché qu'il est bien difficile de le définir.

Un exemple est celui de l'exécutant qui voulant se rendre compte de la régularité de son jeu le soumet au contrôle du métronome : — il ne peut poursuivre l'exécution; un lien l'enchaîne; il est arrêté à tout moment par une volonté inflexible qui l'oblige à contenir tout sentiment le faisant s'éloigner de la rigidité absolue d'une mécanique.

Mais il faut toujours reconnaître quel est le côté qui doit prédominer : l'exactitude ou le sentiment.

Dans l'exécution d'ensemble les causes de fluctuation sont innombrables et parfois impénétrables.

Les mesures, leur division, leur subdivision sont à considérer en premier lieu.

Les mesures simples offrent moins de causes que les composées. La subdivision découlant du métronome est, comme on a vu, un moyen à l'aide duquel on évite ou on fait naître la fluctuation. — C'est le côté qui incombe à la direction.

Du côté de l'exécution, la subdivision n'en est pas moins

susceptible de fluctuation, soit que celle-ci ait pour cause la subdivision même à observer, à compter, soit qu'elle s'effectue sur un groupe de valeurs composées entraînant malencontreusement la fluctuation. Alors, dans ce cas, c'est à la direction d'imposer une résistance implacable, comme pour l'attaque solennelle en *mi* bémol, dans l'adagio de la symphonie avec chœurs, conduisant à la péroraison. Au contraire, si elle provient de l'exécution, dans un sentiment partagé par la direction, celle-ci, loin d'y porter obstacle, l'aidera, la dirigera avec une juste expression, comme à la fin de ce même adagio.

La fluctuation est donc aussi bien causée par l'exécution que par la direction. On doit alors en définir la cause, l'apprécier afin de la combattre ou de lui laisser suivre son libre cours. C'est dans l'appréciation que la direction est juge et partie. Il faut qu'elle l'emporte, qu'elle ait raison sur toute la ligne, ou que son erreur soit causée par la conviction; mais s'il y a incertitude de sa part, il ne peut qu'en résulter un tiraillement de côté et d'autre, chacun voulant faire prévaloir son autorité.

Nous avons dit que les mesures composées présentaient plus de cas de fluctuation que les simples. En effet, dans celles-là la subdivision est plus fréquente; tandis qu'au contraire dans les mesures simples le doublement des temps s'exerce volontiers. C'est ainsi qu'une mesure simple à quatre temps C devient une mesure double à deux temps C (barré). Il est rare que la mesure C soit maintenue dans sa division simple, c'est-à-dire dans ses quatre temps. Excepté pour l'*allegro* des symphonies d'Haydn, etc. Par le mouvement qui lui est généralement affecté, l'*allegro molto*, ses temps ont plutôt un sentiment de division par deux, comme dans C (barré), que l'expression simple, comme dans C. témoin l'*allegro con brio* de la deuxième symphonie en *ré* de Beethoven.

Les mesures simples et doubles se rapportent d'ailleurs entre elles de telle sorte que le mouvement qui leur est donné

les fait prendre l'une pour l'autre. La subdivision s'établit soit sur une mesure simple, soit sur une mesure double, de manière à rendre son effet le même. Il change et devient plus actif avec les mesures composées. Il ne faut pas, cependant, prétendre les dénaturer, leur enlever le caractère de la division simple, pour en faire un composé de battement uniforme soit de douze, soit de six, soit de neuf subdivisions, que la vue, à défaut de l'oreille, explique comme provenant des mesures à quatre, à deux et à trois temps.

La continuité de la subdivision porte atteinte, dans certains cas, à la division simple.

On se souvient du point de départ que nous lui avons assigné. Auparavant, avons-nous dit, elle s'exerçait avec une sobriété qui lui donna un caractère spécial.

Elle devint ainsi un spécimen de mesure à trois temps exprimée ou battue à deux temps, dont le premier est double, l'autre simple.

Et, si l'on veut bien s'arrêter un instant sur cette division inégale, procédant par temps fort et faible, double et simple, on verra qu'elle est la distinction du véritable caractère de la mesure à trois temps.

Le menuet, qui en est le type, ne procède point autrement : il a également deux temps forts et un temps faible. Et si son caractère classique lui imprime une division égale, ternaire, le second temps de la mesure est toujours considéré comme provenant d'une subdivision du temps double, composé des deux temps forts réunis. Le troisième doit être accentué.

C'est là le sentiment caractéristique du menuet d'Exaudet.

C'est aussi celui que nous voudrions voir appliquer à *l'Allegretto quasi andantino* de la Symphonie de Brahms.

De cette manière d'indiquer la mesure à trois temps en une mesure à deux temps, double et simple, provient la subdivision ternaire, inégale.

En effet, que cette dernière procède par mesure, comme pour le 3/8 de l'Orgie du premier acte des *Huguenots :* « Bonheur de la table, bonheur véritable », ou comme pour

le 3/8 du finale : « Les plaisirs, les honneurs », etc., ou que la subdivision s'applique à la mesure à 12/8 comme dans l'*Adagio* de la Symphonie avec chœurs, il en résulte le même effet relativement au mode d'indication. C'est toujours d'un côté ou de l'autre une restriction, un nombre moindre dans le martelé de la subdivision.

Ce terme moyen, adopté par la direction, non en principe, mais comme auxiliaire, alternant avec les signes indicatifs dont elle dispose, a un grand avantage : celui d'être en rapport avec la fluctuation inévitable, imprévue, qui résulte du sentiment individuel de chacun, modifié par l'ensemble, et qui, d'un commun accord, concourt à l'expression générale rendue par l'exécution, sous une direction dont l'autorité n'est reconnue que si elle est dans le vrai et le fait prévaloir.

Autrement, la subdivision ne s'accorde pas avec le sentiment; elle est impuissante à l'égard de la fluctuation, et on peut en conclure qu'elle est mal exprimée.

Par la restriction apportée dans l'indication de la subdivision ternaire est dérivé le caractère distinctif de la mesure à un temps, — celle du *scherzo*.

En résumé :

Les fluctuations de mouvement sont, comme nous l'avons dit, l'expression du sentiment individuel de chacun. Elles se produisent du côté de l'exécution ainsi que du côté de la direction en se faisant jour par la majorité, sinon l'unanimité de l'expression du sentiment, d'autant que celui-ci est le vrai. Mais, pour se manifester dans l'ensemble, il faut qu'il soit dirigé de façon à être compris, partagé, ou bien modifié, contrecarré, selon qu'il est identique ou contraire au sentiment de la direction. Celle-ci a donc la mission délicate de faire se rapporter à son libre arbitre, en un mot, à son sentiment personnel tout ce qui s'en éloigne, soit en suivant, soit en modifiant, soit en imposant sa volonté, selon que le sentiment vrai le lui commande. Mais il faut le porter en soi, en avoir la conviction, quitte-à tourner autour aussi proche que possible, ou, ce qui est désastreux, le méconnaître.

Lorsque les fluctuations ne sont point senties ni exprimées, c'est alors qu'on accuse, non sans raison, le mouvement d'être trop vif ou trop lent. Il ne suffit pas de le prendre exactement, mais encore de lui laisser sa liberté d'action, sans lui permettre de s'écarter au delà du sentiment qu'il a en soi, du point de départ auquel il doit sans cesse revenir.

Maintenant, il nous reste à rechercher les causes de fluctuations de mouvement provenant et de l'exécution et de la direction. C'est donc de ces deux côtés qu'il faut en attribuer les causes. Elles sont de deux natures distinctes : les causes matérielles, les causes de sentiment.

On doit placer en tête des premières la mesure et le mouvement. Il est certain que plus la mesure est large et plus ses temps sont susceptibles de subdivisions; que, plus un mouvement est lent et plus il offre matière à variation entre sa division simple et sa subdivision.

Ces deux éléments influent directement sur les causes de la fluctuation.

Une des considérations importantes auxquelles il faut songer, c'est le poids de l'exécution, la pesanteur du son qui le fait arriver, non instantanément, mais après un temps plus ou moins long que sa percussion exige.

Un exemple où toutes ces causes sont réunies, c'est le début de la Symphonie en *la* de Beethoven.

Le mouvement *poco sostenuto*, après avoir été pris d'une façon souvent incertaine, commence à s'établir par la succession du motif exposé en *blanches* par le hautbois, puis imité par la clarinette et les cors, entrecoupé d'accords dont la secousse occasionne un vacillement de mesure; enfin le mouvement paraît être déterminé à la septième mesure, par les notes posées du quatuor, de même rythme que le motif du hautbois. C'est alors qu'à la dixième mesure apparait une gamme en doubles croches pour tous les instruments à cordes, suivie d'une mesure de deux blanches seulement. Les seize notes de la gamme ne se succèdent qu'en impri-

mant un mouvement, une ampleur, qui va croissant jusqu'au bout, là précisément où les blanches reprennent leur division déjà assise. Cela se reproduit deux fois; puis le martelé des doubles croches finit par se mesurer dans la succession des gammes à toutes les parties du quatuor.

Et, s'il était permis de joindre, comme expérience, le métronome à l'exécution, on serait étrangement étonné de constater un ralentissement aussi prononcé, provenant de la lourdeur d'exécution, de la pesanteur des parties coopérant à l'ensemble.

Ce début de symphonie est un écueil pour toute direction. C'est, en effet, à la direction de parer à toutes ces fluctuations dont elle connaît la source; non de les empêcher de se montrer, mais les aidant en apparence, tout en les maîtrisant autant qu'elle le peut.

Aussi que de préoccupations passent à l'esprit du chef avant de donner son premier coup d'archet!

— Il a le mouvement déterminé par le battement des doubles croches (mentalement); — mais il faut qu'il en assure la division sur une partie solo, toujours craintive à l'aspect d'un début aussi solennel. — La préparation des attaques d'accords forts, laquelle ressemble au recul du bras levé pour lancer un vigoureux coup de poing, ces mouvements du corps sont à redouter comme portant atteinte à la placidité de la ligne du chant continue. Et disons au sujet de celle-ci que chacune des attaques de hautbois, de clarinettes, de cors, est soumise à l'accord *forte* — à ce vigoureux coup de poing — qu'il ne faut ni devancer, ni arriver après. Otez tout cet attirail d'accords, d'accents, et vous aurez une ligne de chant continue que l'entrée successive des instruments chantants ne viendra troubler.

Après toutes ces entraves que nous trouvons groupées autour du mouvement, comme un lien pour le retenir, il y a encore à surmonter le ralentissement des gammes. A cet effet, le chef n'a qu'un moyen : celui de devancer les temps, en les enveloppant de son archet pour les entraîner dans

une puissante pression, et cela jusqu'au *forte* où le dialogue entre les premiers violons et les basses remet tout en place.

Il serait difficile de rencontrer un exemple aussi complexe que celui-ci, réunissant les causes de sentiment.

On ne saurait s'arrêter sur les mille points où le sentiment porte une influence sur la ligne du mouvement continu. C'est le tempérament de l'exécution. Il faut le subir ; et qu'il soit de part et d'autre la volonté expresse du sentiment vrai.

VII

Dimanche, 6 décembre 1891, premier Concert de la Société (soixante-cinquième année).

A 2 h. 20 m. le chef d'orchestre frappe sur son pupitre ces petits coups d'archet qui sont pour le public une invite au silence, et pour les exécutants un appel à l'attention : il s'agit, comme on disait jadis à l'Opéra, du « premier coup d'archet » !

Mais, pour le chef d'orchestre, avant que le silence soit complètement établi, il se passe un temps où tout début de morceau le préoccupe. Pendant l'attente du moment où il lui sera permis de commencer, et malgré l'agitation du système nerveux qui se produit chez lui, sans qu'il s'en doute, une idée ne l'a point quitté : celle que nul trouble ne vienne mettre obstacle à la prise du mouvement réel !

Aussi, l'exécution a-t-elle commencé en lui, bien avant qu'il n'en ait donné le signal. Il a entendu d'avance l'attaque se produire ; il a réglé ses temps, *in petto*, en évoquant le souvenir des mesures caractéristiques : celles d'après lesquelles on ne saurait douter du mouvement véritable.

Ce travail fait mentalement, le silence venu, il peut commencer en toute sûreté.

Si c'est, par exemple, la symphonie en *la*, il pensera aux gammes en doubles croches qui vont bientôt apparaître, et il en aura déjà le mouvement sous la placidité du dialogue des instruments à vent.

Si c'est, comme aujourd'hui, la symphonie avec chœurs, il déterminera, toujours *in petto*, le battement des sextelets en doubles croches, chacun d'eux se rapportant au mouvement de chaque temps de la mesure.

Il en est de même pour tout morceau, pour tout mouvement.

Mais ce procédé touche en général les mouvements lents; celui de *l'adagio* de cette symphonie particulièrement.

On connaît la contexture de ce morceau : une introduction de deux mesures, un thème varié entrecoupé à deux reprises par une phrase incidente, de ton, de mesure, de mouvement différents, le tout conduisant à une péroraison des plus développées.

Le thème principal porte comme indication de mouvement : *adagio molto e cantabile* ; la phrase incidente, *andante moderato*. Ces deux mouvements sont bien tranchés. Mais là n'est pas le plus difficile à observer. Il faut donner au thème son mouvement réel.

Généralement on en exagère la lenteur. *Adagio molto* cela ne veut pas dire *largo*. Le mouvement des doubles croches simples et composées contenues dans les variations, forme un contraste avec la placidité du thème, qui devient alors par trop marquée.

On sera convaincu d'avoir donné trop d'ampleur au thème, en le reprenant mentalement, après le morceau terminé, comme s'il s'agissait d'un *da capo*... Mais trop tard !

Les différentes causes de ces écarts au mouvement réel sont assez malaisées à préciser ; elles tiennent à la direction ainsi qu'à l'exécution que le compliqué de la conception rend un peu excusables.

La cause première, que nous considérons comme fondamentale, date de loin. Son point de départ vient de l'Opéra. Il peut se fixer à l'époque où fut créé le nouveau mode de battre la mesure pour le besoin des chanteurs qu'il fallait habituer à regarder l'archet (1867).

Battre la mesure ne suffisant plus, il fallut battre la sub-

division du temps. De batteur de mesure, on devint batteur de temps ; de l'archet on passa au bâton.

Nous employons à dessein le mot *créer*, parce que, en effet, bien que le mode de division existât déjà dans l'archet des chefs d'orchestre précédents, il ne s'était pas encore écarté du sentiment qui lui donne raison d'être et, pour lequel la subdivision est admise, comme une sorte d'écho du temps de la mesure ; cette exception devint une règle.

De là, les dénominations des mesures à huit croches, à quatre ou à six croches, etc.

Dès lors, la subdivision fut à l'ordre du jour aussi bien que la division simple. Désormais, les exécutants comptèrent sur elle ; les chanteurs ne respirèrent que par elle.

Comme principe absolu, ce mode de subdivision est désastreux ; comme exception, pour venir en aide au sentiment, il est salutaire. Il réside dans le bras du chef d'orchestre violoniste, dont l'archet sait exprimer ses moindres intentions.

Mais, en substituant le bâton à l'archet, on a découvert le véritable auxiliaire du principe absolu, de la subdivision permanente : la branche du métronome frappant régulièrement à droite et à gauche, comme un balancier, temps forts ou temps faibles.

Chez les exécutants, ce principe a détruit l'initiative de toute subdivision, en général, en empêchant le sentiment individuel d'agir.

Trouvant la subdivision établie, ils attendent tranquillement l'avertissement du chef pour attaquer. Si celui-ci vient à manquer... ils font défaut.

En mettant en pratique le principe de la division simple et le principe de la subdivision, il est aisé de s'en convaincre.

Dans le premier cas, les exécutants conservent l'initiative de la subdivision : ils l'ont sentie ; ils en ont le sentiment.

Dans le second, ils ne s'en inquiètent point ; le chef seul est responsable : ils l'ont écouté... ils l'ont suivi... ce qui

peut déjà avoir pesé sur le mouvement — en admettant que cette subdivision ait été transmise avec précision. Il n'en faut pas davantage pour déterminer une fluctuation de mouvement.

L'alternative de ces deux principes occasionne naturellement des différences de mouvement qui sont quelquefois prévues par l'auteur ; elles sont inévitables et par cela même inaperçues, étant l'expression même du sentiment. Aller à l'encontre, ce serait méconnaître les intentions du maître ; bien plus, ce serait avouer ne pas les sentir.

Ces fluctuations inévitables font ressortir des intentions qu'aucune trace ne dévoile, si ce n'est la tradition ; encore celle-ci a-t-elle besoin de mûre réflexion, d'un examen approfondi, pour reconnaître la véracité du sentiment qui les explique. De ces intentions, il en est une que nous avons souvent entendu réclamer par son auteur.

Au début de l'introduction de *Robert le Diable*, après les deux attaques de trombones, lorsque la modulation a amené le ton de *mi bémol* par deux accords frappés sur les deux premiers temps de la mesure, les deux derniers en silence, suit une mesure de *sol :* quatre temps en *tremolo* d'altos et de seconds violons, conduisant à une progression ascendante. Cette mesure, Meyerbeer la voulait plus vite que les autres. — Nous le voyons encore dandiner son corps en accélérant les temps de la mesure — ce sentiment au reste s'explique par le *tremolo* suivant, entre les deux progressions, qui n'a que trois temps de durée.

Une intention, non exprimée encore, nous ramène à la symphonie en *ré* mineur. C'est, bien certainement, une séparation marquée par un temps moral, exigée après le récit des basses que concluent les accords de dominante et de tonique sur les premier et troisième temps (à l'*allegro assai* C, à l'exposition du motif du finale par le quatuor, après l'introduction).

Le silence d'une mesure seulement suffit pour asseoir le motif principal du finale dans son mouvement réel. Il équi-

vaut au repos marqué par un point d'orgue avant la prise du rythme de trois mesures dans le scherzo. C'est l'effet sous-entendu du signe 𝄐 à cheval sur les deux barres.

Maintenant on comprend la juste préoccupation du chef d'orchestre du moment où il est à son pupitre jusqu'à ce qu'il donne le signal de l'exécution : Il a en main les moyens pratiques de toute indication. Il juge de l'opportunité de chacun. Il peut être absolu ou simplement réservé, selon la nécessité. Avoir recours à la subdivision lorsque celle-ci agit à propos ; la laisser à l'initiative de l'exécutant, si le sentiment y gagne. C'est lorsqu'il se sent maître des éléments qu'il met en jeu, lorsque leur fonctionnement répond en tout point à l'impulsion qu'ils reçoivent, lorsque l'exécution donnant la vie à l'œuvre, et que celle-ci commande en souveraine, gouverne le sentiment, c'est alors que ses interprètes sentent à peine les fluctuations de mouvement, les repos déterminés, les enchaînements plus ou moins accentués se produire avec le naturel du sentiment qui les dirige.

VIII

Nous entendons parler de chefs d'orchestre qui marquent des doigtés, des coups d'archet — R. Wagner lui-même en a parlé — afin de régler certains passages ainsi que pour tirer et pousser l'archet uniformément. Ces sortes d'indications s'adressent particulièrement aux exécutants. Il en est, cependant, bien que concernant le tiré et le poussé de l'archet, qui touchent directement la composition elle-même : soit au caractère distinctif de certains thèmes, soit au sentiment qu'ils comportent, soit aux différents accents qui s'y trouvent. Celles-ci sont généralement négligées.

Nous avons nous-même laissé passer, comme tant d'autres, le début du finale de la symphonie en *la* — de cette symphonie de Beethoven dont nous parlions il n'y a qu'un instant — sans nous y être attardé ; une fois cependant nous avons fait remarquer que les accents, les *sf*, se trouvent

placés, dans le quatuor, sur le deuxième temps, dans l'harmonie, sur la quatrième croche de la mesure. Et cela pendant la durée des deux petites reprises qui composent le motif.

Mais, cela expliqué, nous avons passé outre, l'heure n'étant pas celle d'une conférence.

Nous y revenons.

Comme toujours, avant de procéder à ce minutieux détail, un bout d'analyse.

Le thème se développe sur un rythme permanent fortement accusé.

La mélodie est dite par les premiers violons; le rythme est exprimé par toutes les autres parties de l'orchestre.

Le rythme est celui d'une noire suivie de deux croches composant la mesure à 2/4, qui se reproduit également pendant les trente-deux mesures que contient le thème.

Il est accentué, sur chacune des deux croches du temps levé, par un *sforzato*, d'une manière dialoguée.

Le dessin mélodique n'est accentué, lui, que sur une partie du second temps, ce qui produit un ensemble dont voici la figure :

Harmonie.......	1. . 4,	1. . 4,	1. . 4,	etc.
	sf	*sf*	*sf*	
Quatuor	1 — 3—,	1— 3—,	1— 3—,	etc.
Division de la mesure	*sf*	*sf*	*sf*	
à $\frac{2}{4}$ par croche	1.2.3.4,	1.2.3.4,	1.2.3.4,	etc.

Cependant ce rythme est peu distinct, on le distingue à peine, par le fait du dialogue des accents que la très grande puissance du *fortissimo* couvre comme d'un voile épais. L'entrain que mettent les premiers violons dans un déploiement d'archet démesuré qui ressemble par la continuité du dessin à un assaut au pas de charge, la baïonnette en avant, ôte tout sentiment au motif, à l'idée mélodique de ce morceau. Ce n'est pendant tout le finale qu'une course au clocher... furibonde.

Il y a cependant, dans cette mélodie rythmée, un caractère

chantant et expressif auquel on ne prête pas assez d'attention. Les modulations fugitives au commencement de la deuxième reprise passent inaperçues...

Les premiers violons, par l'uniformité du coup d'archet, — la première note en tirant, les suivantes en poussant, — accusent inévitablement un accent sur le temps fort de chaque mesure, contrairement au sentiment exprimé dans le texte.

Le développement de l'archet se faisant alors sur le trait poussé, il en résulte, par mesure, une attaque sur la croche tirée, que le déploiement d'archet (pour remonter aussitôt) rend des plus vigoureuses, ce qui amène l'effet signalé, c'est-à-dire toute la force sur le premier temps — où elle n'est pas — au détriment du *sforzato* marqué sur le temps faible, lequel est méconnu.

Quant à l'idée mélodique, ainsi que pour toute phrase chantante, elle ne doit pas forcer la nuance exprimée, de façon exagérée, mais au contraire, d'une manière expressive appartenant au caractère du *cantabile*. Cela ne peut s'obtenir que par l'emploi des coups doubles. Par ce procédé on ne craint pas de donner un accent à la croche frappée (l'archet n'ayant plus à se développer) et on est parfaitement en position, soit en tirant, soit en poussant, d'accuser le *sforzato* avec la force nécessaire.

Nous avons expliqué déjà ce que nous entendons par « coups doubles » : c'est le tiré ou le poussé, répété deux fois de suite, au lieu de l'alternative, n'importe à quelle place où on se trouve, soit de la pointe, soit du milieu, soit du talon de l'archet.

Ainsi, dans le cas présent, le développement de l'archet exigé pour le trait des six doubles croches, précédé d'une croche dans chaque mesure, fait arriver l'archet conséquemment soit à la pointe, soit au talon, sur la croche, si le trait a été fait en tirant ou en poussant. Le plus naturel de ces deux modes et le seul employé, c'est le second ; mais il entraîne à donner à la croche une force qu'elle n'a point ici quoique temps fort.

C'est donc sur la croche et sur les six doubles croches liées qu'il faut effectuer le coup double, en tirant ou en poussant deux fois l'archet et en le développant comme il convient pour marquer le *sforzato* avec vigueur.

Cette démonstration sera plus claire par la figuration du signe du tiré et du poussé répété à tout commencement de mesure : ⊓⊓ — V V, etc., procédant de manière, bien entendu, à se trouver « à bon archet » aux endroits qui le commandent.

Par ce moyen, la mélodie, n'ayant plus cette rigidité qui la fait méconnaître, gagnera en expression, en *chant*, étant ainsi opposée au caractère rythmique de tout l'orchestre.

IX

Concert du 27 novembre 1892 (soixante-sixième année).

Placé dans la loge du comité, derrière Dorus et vis-à-vis de Gounod, je me trouvais, par conséquent, de face avec le chef d'orchestre et pouvais suivre attentivement toutes les évolutions de son bâton. — Nous écoutions...

Le morceau terminé, Dorus me demanda : « Es-tu content du chef? ça a-t-il marché à ton gré ? »

Et Gounod me regardant : « Il a un bon bras », dit-il, — et ils applaudirent.

Je restai ébloui... de la persistance avec laquelle le bâton avait tourné, ainsi que les ailes d'un moulin, autour des 842 mesures contenues dans le premier *allegro* de la Symphonie héroïque, en marquant strictement chacun des 2.524 temps!... — Mes yeux ne voyaient plus.

Au début de la Marche funèbre, Gounod s'écria d'une manière significative : « A la bonne heure! » — Le chef avait battu la mesure à deux temps, en divisant ceux-ci de haut en bas.

Au *scherzo*, il n'y eut aucune innovation; le chef laissa les cors s'accommoder dans un sentiment binaire, contrairement au rythme ternaire, au commencement du trio.

Quant au finale, rien de changé, si ce n'est qu'à l'*andante*, où, comme pour la Marche funèbre, la mesure fut battue à deux temps subdivisés de bas en haut.

Ces changements aux traditions d'Habeneck ne nous paraissent pas justifiables ; et, si nous avons conservé les traditions, ce n'est qu'après nous en être rendu compte et les avoir analysées. Telle a toujours été la base de nos études.

Pour leur donner raison d'être et apprécier les différentes manières de battre la mesure, il faut envisager *a priori* la question.

Commençons donc par exposer les principes :

1° La mesure a quatre temps a deux temps forts et deux temps faibles : le temps frappé est fort ; le temps à gauche est faible ; le temps à droite est fort ; le temps levé est faible.

2° La mesure a deux temps a un temps fort et un temps faible : le temps frappé est fort ; le temps levé est faible.

3° La mesure a trois temps a deux temps forts et un temps faible : le temps frappé est fort ; le temps à droite est fort ; le temps levé est faible.

La mesure à trois temps engendre : 1° la mesure à deux temps inégaux ; 2° la mesure à un temps.

1° *La mesure à temps inégaux,* c'est-à-dire deux temps forts réunis en un temps frappé, ayant le double de valeur que le temps levé ou faible ;

2° *La mesure à un temps,* que le mouvement accéléré ne permet pas d'indiquer autrement.

— La mesure à trois temps est pour les mouvements lents, depuis le *largo* jusqu'à l'*andante ;*

— La mesure à deux temps inégaux, pour les mouvements modérés, depuis le *moderato* jusqu'à l'*allegro.*

En effet, le rythme inégal, une blanche et une noire, ne s'accentue d'une manière distincte qu'à partir du *moderato.* — Jusque-là la lenteur permet à la division par trois de s'effectuer sans que le deuxième temps soit marqué avec force. La mesure à deux temps inégaux ne procède point par l'exclusion du deuxième temps : celui-ci doit toujours vibrer, pour

ainsi dire, dans le bras du chef d'orchestre, comme un écho rebondissant du premier temps, et, quelque faible qu'il soit, doit cependant se percevoir.

— La mesure à un temps est pour les mouvements vifs : tels que l'*allegro molto*, le *vivace*, le *prestissimo*.

Voilà donc les principes établis.

Il résulte de l'exposé de ces diverses mesures que les temps forts sont énoncés en frappant, et du côté droit, ce qui permet, suivant la force relative attribuée à ce dernier, de l'indiquer, soit en frappant de nouveau, soit en le rapprochant, pour l'affaiblir, du temps levé. Les temps faibles sont marqués à gauche et en levant.

On voit que les temps forts sont exprimés par le bras, de manière à pouvoir y donner toute la force nécessaire et de l'atténuer au besoin.

De même que selon le mouvement la mesure à trois temps se change en celles à deux temps inégaux, et à un temps, de même les mesures à quatre temps et à deux temps se changent entre elles : la mesure à quatre, en celle à deux, par suite d'augmentation de mouvement; la mesure à deux temps, en celle à quatre, par suite de diminution de mouvement : la première, par restriction de temps; la seconde, par accroissement de division.

— Dans la mesure à quatre, changée en deux, les deuxième et quatrième temps sont considérés comme des subdivisions.

— Dans la mesure à deux, changée en quatre, les deux temps sont subdivisés.

Les rapports des temps entre eux sont mutuels. De sorte que la mesure à deux, battue à quatre, égale la mesure à quatre temps, c'est-à-dire deux temps et deux subdivisions. — La différence est dans les termes, mais les rapports restent les mêmes. La subdivision du temps est, pour la première moitié de chacun, égale à un temps fort, et pour la deuxième moitié, égale à un temps faible.

On ne change donc pas les rapports des temps ou des subdivisions, en battant une mesure soit à quatre, soit à deux temps. Car, plus le mouvement est lent, plus la subdivision s'accentue; par contre, plus le mouvement est animé, moins la subdivision se fait sentir.

Il y a par conséquent avantage de battre à quatre une mesure à deux, au lieu de marquer à deux fois les temps en frappant et en levant. Le temps levé, de la mesure à deux temps, change de nature par suite de la subdivision : sa première partie équivaut à un temps fort, sa deuxième, à un temps faible; il est donc rationnel d'apporter à cette première partie — le cas échéant — la force (d'indication nécessaire) d'un temps fort, le considérant comme tel.

Quant à la mesure à trois temps, divisée par trois, c'est contre sa nature, qui est celle de la mesure à deux temps inégaux. Nous avons démontré plus haut sa provenance. On ne peut accepter sa marque à trois que comme une subdivision du temps double; mais, en principe, c'est fausser son sentiment, méconnaître sa nature, —a moins que la lenteur du mouvement ne rende la division, par trois, naturelle.

Cette manière particulière d'envisager la mesure caractéristique à deux temps n'est sentie réellement que par — disons-le franchement — les chefs violonistes. On a beau posséder « un bon bras », il est aisé de s'apercevoir que ce bras ignore tous les secrets du maniement de l'archet. Il est vrai que ce dernier a été détrôné par le bâton ; c'était un embarras... on l'a supprimé. Mais, pour moi, par exemple, qui ai vécu dans un orchestre, qui ai étudié Habeneck, Girard, etc., qui leur ai succédé, je puis affirmer que, par le fait seul d'avoir en main une partie de son propre instrument, l'archet conducteur, la direction de l'orchestre devient alors une *exécution* à laquelle le chef coopère véritablement lui-même.

Ce qui a fait dire, avec un très grand sens, que « Habeneck *jouait* de l'orchestre », — et que : « à la manière de

porter un étui (1) à violon », on reconnaissait de suite si la personne qui le porte en sait jouer.

Il est probable que ce sont là les causes qui ont guidé Habeneck à suivre, ou à introduire des procédés naturels, lesquels se sont maintenus longtemps et ont fini pas s'implanter comme tradition.

On cherche, aujourd'hui, à découvrir d'autres principes !,..

Par l'analyse que nous avons faite, nous avons donné raison aux traditions : c'est le mode qui nous a toujours guidé, à notre tour, et déterminé, après les avoir analysées, après nous être assuré qu'elles sont la base de la nature des choses, à les maintenir.

Voilà donc les diverses manières de battre la mesure selon son caractère propre. C'est au chef d'orchestre de distinguer la bonne. Elle est le fait de l'individualité, de la nature, du sentiment, de l'organisation, du cœur de l'artiste.

On conçoit qu'il y ait de ce côté difficulté à la préciser, mais on peut du moins la chercher dans le caractère et le sentiment de l'œuvre interprétée... Le caractère de la mesure est dans toute idée, dans toute pensée musicale.

Or, la lecture de la partition aide à la découvrir ; à l'exécution, seulement, il est permis de la sentir.

Cherchons-la donc dans l'œuvre elle-même, dans la Symphonie héroïque ; cela nous amènera peut-être à connaître les moyens de l'exprimer.

DIFFÉRENTS CARACTÈRES DE MESURE

CONTENUS DANS LE PREMIER MORCEAU

Désignation des mesures	**Caractères auxquels elles appartiennent.**
— Au début, les accords *f*.	à la mesure à un temps (60 = 𝅗𝅥.) ;
— Le motif (idée mère)	à la mesure caractéristique à deux temps inégaux ;

(1) Nous n'entendons point parler de ces étuis, sorte de fourreaux à parapluie, que maintenant on porte sous le bras, en guise de colis, mais de la boîte à violon, la boîte traditionnelle qu'Alard portait, lui aussi, sous son bras, ne voulant probablement pas laisser voir qu'il en savait jouer.

– Les deux mesures syncopées. . .	à la division par trois (mais il est à craindre que cette indication ne soit contraire au sentiment et au *crescendo* expressif énoncé).

Voilà les trois modes de division apparus dans l'espace d'une vingtaine de mesures. Il ne faut pas oublier que le bras, « un bon bras », possède toutes les finesses et toute la puissance nécessaires d'expression. C'est donc à des degrés différents que les trois modes de division vont se présenter aux endroits ci-dessous.

Désignation des mesures.	Caractères auxquels elles appartiennent.
— Et d'abord, aux vingt et unième et vingt-deuxième mesures de la reprise : rythme brisé jusqu'au retour du motif	à la division par trois ;
— Le motif *ff*.	à la mesure caractéristique (mais le bras exprimant le sentiment des trois divisions);
— A la soixante et unième, le dessin divise de lui-même la mesure. .	par trois, d'une manière très accusée;
— A la soixante-dix-neuvième mesure, commence une période où les trois noires divisent naturellement la mesure	par trois, également (mais ici la nuance *p*. le *cresc.*, puis le *decresc.* se renouvelant à trois fois pour aboutir à un *pp.*, l'expression de la phrase, tout est contraire à la subdivision, c'est-à-dire à la division par trois) ;
— A la quatre-vingt-quinzième mesure jusqu'au *cresc.* est un dessin de croches piquées.	à la division par trois.

Ce passage est un de ceux où les temps de la mesure à trois temps peuvent être indiqués sans nul inconvénient. La nuance *pp* continue, l'absence du fort et du faible dans la succession des temps, le rythme uniforme dans la progression des noires, puis des croches battues jusqu'au *crescendo* qui amène au *forte*, toute cette période conduit à un développement caractéristique du motif, dont le sentiment est celui de la mesure dite à deux temps inégaux.

Les mêmes conditions (d'égalité des temps) peuvent se rencontrer dans la nuance *f*.

— La série d'accords *f* et le rythme brisé	à la mesure type, c'est-à-dire à deux temps.

Voilà les principales indications renfermées dans la première reprise ; elles suffisent à démontrer l'emploi alternatif des trois modes de division.

On sait, nous l'avons dit, que ce n'est qu'à l'exécution où la nature de la division s'impose d'elle-même.

Dans la Marche funèbre, il y a avantage de battre à quatre temps, pendant toute la durée du majeur, et au retour du mineur, lorsque les violons développent sur les *ré* aigus les sextelets *fortissimo*, et qu'un surcroît d'accent, le *sforzato*, vient encore s'ajouter au troisième temps; puis après le *la* bémol formidable des basses, toute la période du *fortissimo*, ainsi que celle du *piano* qui suit; enfin tout le reste, où la subdivision établit deux temps forts et deux temps faibles.

C'est comme pour l'*andante* dans le finale où la subdivision battue à quatre a plus de souplesse et convient mieux au sentiment expressif qu'il comporte que de battre à deux temps, divisés de haut en bas.

Le chef a donc, en son bras, tous les moyens pour indiquer ce qu'il sent et ce qu'il veut exprimer. Sa mimique est l'expression de son sentiment ; ses gestes en sont le langage. Mais, il doit se garantir contre tout abus. Il faut laisser à l'orchestre la possibilité de rendre tout ce que la direction lui fait sentir. Dans certains moments, il convient de le laisser aller, quitte à le soutenir de telle sorte qu'il ne puisse s'écarter du droit chemin.

Habeneck avait dans cette circonstance une façon d'agir toute particulière avec la mesure: il ne la battait pas du tout ! — Tel qu'un cerceau, une fois lancé, suit son cours, guidé de gauche, de droite par la baguette jusqu'à ce qu'il tombe épuisé. — Habeneck n'allait pas jusqu'à cette extré-

mité. Il avait confiance en ses interprètes — qui le lui rendaient bien ; il lui arrivait parfois de s'oublier, de poser son archet sur son pupitre et de tirer sa tabatière pour prendre une prise de tabac — ce que Berlioz lui reproche amèrement, à l'occasion de son *Requiem*, où il impute à mal un acte qu'il ne se permettait d'ailleurs qu'aux répétitions, et qui était une marque de contentement, de joie, d'admiration pour l'œuvre qu'il interprètait. Combien de fois n'avons-nous pas échangé un regard d'intelligence, en ces moments-là !

Car, il ne faut pas croire que les exécutants aient constamment les yeux sur le chef. Ils ont leur partie à lire. Ce n'est qu'à certains moments que les yeux doivent se rencontrer : là, où l'importance du passage fait que l'exécutant doit se guider sur le chef. Dans le cours de l'exécution tous ont besoin de le voir, sans le regarder, ce qui ne se fait pas toujours. Il y a même des exécutants qui avouent ne le regarder jamais ! Croyons que c'est uniquement pour prouver qu'il n'y a pas de règle sans exception.

X

Quand ç'a été le tour à ma génération de prendre part à l'évolution de l'art, aux études sérieuses, j'étais élevé par mon père et ma mère, entre la tendresse maternelle et le respect (non par trop collet monté) que je portais à mon père, par suite de l'intimité qui se mêlait à nos exercices constants, dans le choix des timbres de pendule. J'ai dit déjà que mon père, horloger distingué, n'avait point d'oreille, et qu'il m'avait donné sur la justesse des timbres toute autorité. Cette supériorité en son genre avait mis entre nous, sans l'abaisser, le respect au niveau d'une confiante et réciproque amitié.

Le soir, lorsque nous allions au théâtre de société, je quittais mes parents se rendant à leur loge, et me dirigeais vers l'orchestre des musiciens où je prenais rang, dégagé de tout contrôle.

Le lendemain je retrouvais l'inflexible volonté chez mon père qui, sous aucun prétexte, n'entendait pas que je manquasse mes classes du Conservatoire.

Plus tard, livré plus à moi-même, j'eus à lutter dans les concours.

Cette lutte s'établit, dès l'origine, à combattre certaines tendances d'idées qui régnaient alors : dans la musique dramatique, la mélodie simple, sans surcroît d'accompagnement, sans recherche de rythme, était de rigueur.

Et à côté de cet état de choses, qui ne pouvait se considérer que comme la décadence de l'art, l'essor de la symphonie, par l'institution de la Société des concerts, prenait des proportions importantes vers un nouvel art.

Aussi, ceux qui cherchaient à s'initier dans la voie nouvelle étaient-ils salués du nom de symphonistes, c'est-à-dire dépourvus de toute mélodie..., n'écrivant que des accompagnements...

Et cette décadence, il faut l'attribuer à l'opéra de genre, lequel, avant de se perdre, côtoya, d'une allure plus facile et moins élevée, des formes plus restreintes dont le populaire s'empara pour créer l'opérette !

Si l'on se reporte à la période de notre entrée à l'Opéra, on sera en plein règne de l'opéra de genre, lequel, après avoir vécu quelque temps, finit par décroître et se perdre dans la banalité, avant de succomber dans l'impuissance et la vulgarité.

Le règne de l'opéra de genre, désignation que les Italiens employaient pour distinguer l'opéra *buffa* de l'opéra *seria* se trouve précéder la période de 1833 à 1835, notre point de départ.

Il commença par trois ouvrages importants, trois réels petits chefs-d'œuvre, donnés dans l'espace de trois années : de 1828 à 1831, *le Comte Ory*, de Rossini ; *le Dieu et la Bayadère*, et *le Philtre*, d'Auber. Tous trois eurent leur centième représentation... et au delà.

Ils furent suivis d'opéras en un acte, dans lesquels se ma-

nifeste l'influence des idées arriérées d'alors sur la musique dramatique : *la Bouquetière*, entre autres...

C'est à cette époque que mon « arioso » de ma cantate de concours, *la Vendetta*, passa pour du récitatif, et que *le Violon enchanté*, poème d'Hippolyte Lucas, fut refusé à l'Opéra, et ma musique sauvée...

Le ballet était tenu par un maître du genre, par A. Adam, qui s'efforça de populariser l'opéra *buffa*... Ce fut un désastre!... Il ne se releva point,

Ainsi finit cette création brillante, éphémère, de l'opéra de genre, avec la disparition des interprètes : Nourrit, Levasseur, Mme Damoreau, etc.

J'étais placé vis-à-vis du théâtre — comme Robert entre Alice et Bertram — entre mon professeur Halévy et Carafa, doublé d'Auber ; j'étais un compositeur d'accompagnements. Cela n'a pas empêché mes succès dans le ballet, mais ce fut un obstacle pour aborder l'opéra, comme je l'ai dit ailleurs. — Obstacle... qui était un progrès, bien faible, à la vérité.

Je me plaignais de ne pas arriver ! « Veux-tu bien te taire, me répondait Habeneck. Vois Bach, vois Haydn, ils écrivaient sans s'inquiéter d'autre chose. Écris une symphonie!... »

C'était après l'exécution de mon ouverture de concert à la Société. J'écrivis ma première symphonie.

J'avais conservé le sentiment du respect envers mon père, que je traitais en camarade. Ce sentiment se reporta sur les sommités d'artistes auxquelles je venais me joindre en entrant à l'Opéra : Urhan me saluait du titre d'auteur de « l'ouverture de concert », et Noblin de « petit protégé d'Habeneck ».

Des signes d'intelligence se communiquaient entre mon humble petite personne et les plus sympathiques de mes honorés collègues qui m'étaient dévoués.

C'était lors des passages remarquables de l'opéra représenté qu'un regard entre nous affirmait comme preuve que nous y

mettions notre sentiment propre, notre cœur, notre amour.

Je vois encore Habeneck nous souligner de son fin sourire la ritournelle du Serment du deuxième acte des *Huguenots*, à la fin du chœur en *mi bémol* — sous des tenues de cors, — la reproduction des triolets de la timbale :

do, *sol*, *do*, *sol* — *sol*, *do*, *sol*, *do*, etc.

Plus tard, ce n'était plus ça. On entrait à l'Opéra, à l'orchestre, sans saluer son voisin, ni faire attention aux anciens.

Mais, entre ce sentiment respectueux, amical, paternel, et la tendresse maternelle, je sentais se resserrer les liens de famille qui m'unissaient à mes parents. Et combien de fois n'ai-je pas regretté le prix de Rome pour son voyage, qui m'eût forcément donné un essor, une liberté d'action dont il me paraissait sentir l'importance!

Au lieu de cela, ma nomination inattendue de troisième chef d'orchestre, qui ne devait m'être profitable que bien longtemps après, jeta le trouble dans mon esprit, en ajoutant un nouvel obstacle à ma carrière de compositeur.

Dès lors, je fus rivé plus que jamais à l'Opéra; je dus attendre, et encore attendre! avec mon caractère peu entreprenant et les idées conservatrices de ma famille, le jour où je devais enfin... arriver.

Ce jour vint trop tard pour elle... et pour moi... Elle ne put me voir au faîte... de ses espérances; et je n'y étais que pour peu de temps!

***

« Toutes réflexions faites », j'aime mieux mon organisation, qui tient à ma génération, que l'organisation des jeunes d'à présent, laquelle ne m'eût point donné la faculté d'apprécier les maîtres du passé ni de jouir des œuvres de mon époque, en m'initiant aux œuvres dites de l'avenir!

TABLE DES MATIÈRES

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 9246-4-93. — (Encre Lorilleux).